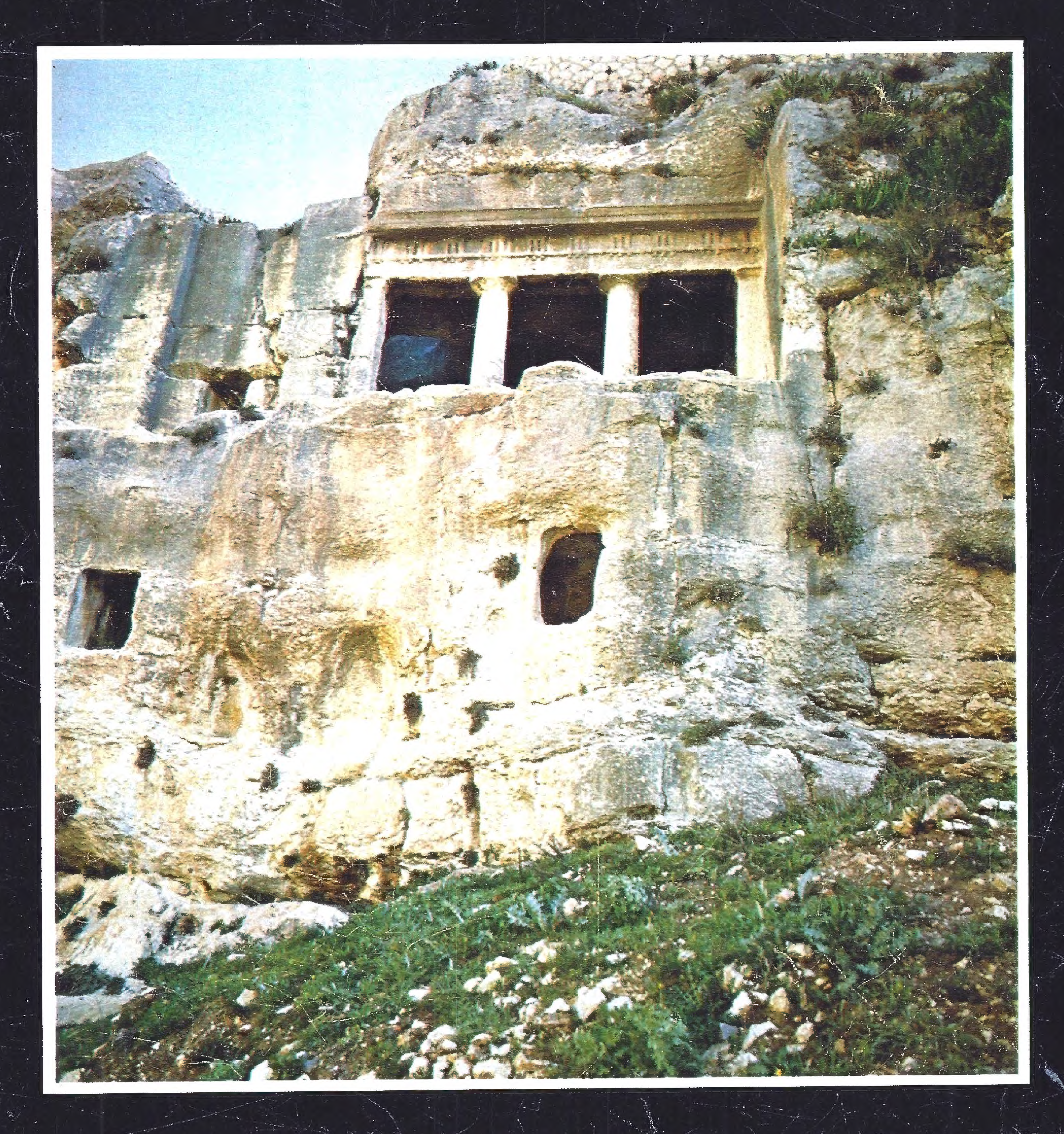
du
September 1974



ISRAEL KUNST AN ORT UND STELLE





Wo sonst können Sie sich mit 5000 Jahren lebendiger Geschichte unterhalten und mit paradiesischem Nichtstun verwöhnen?



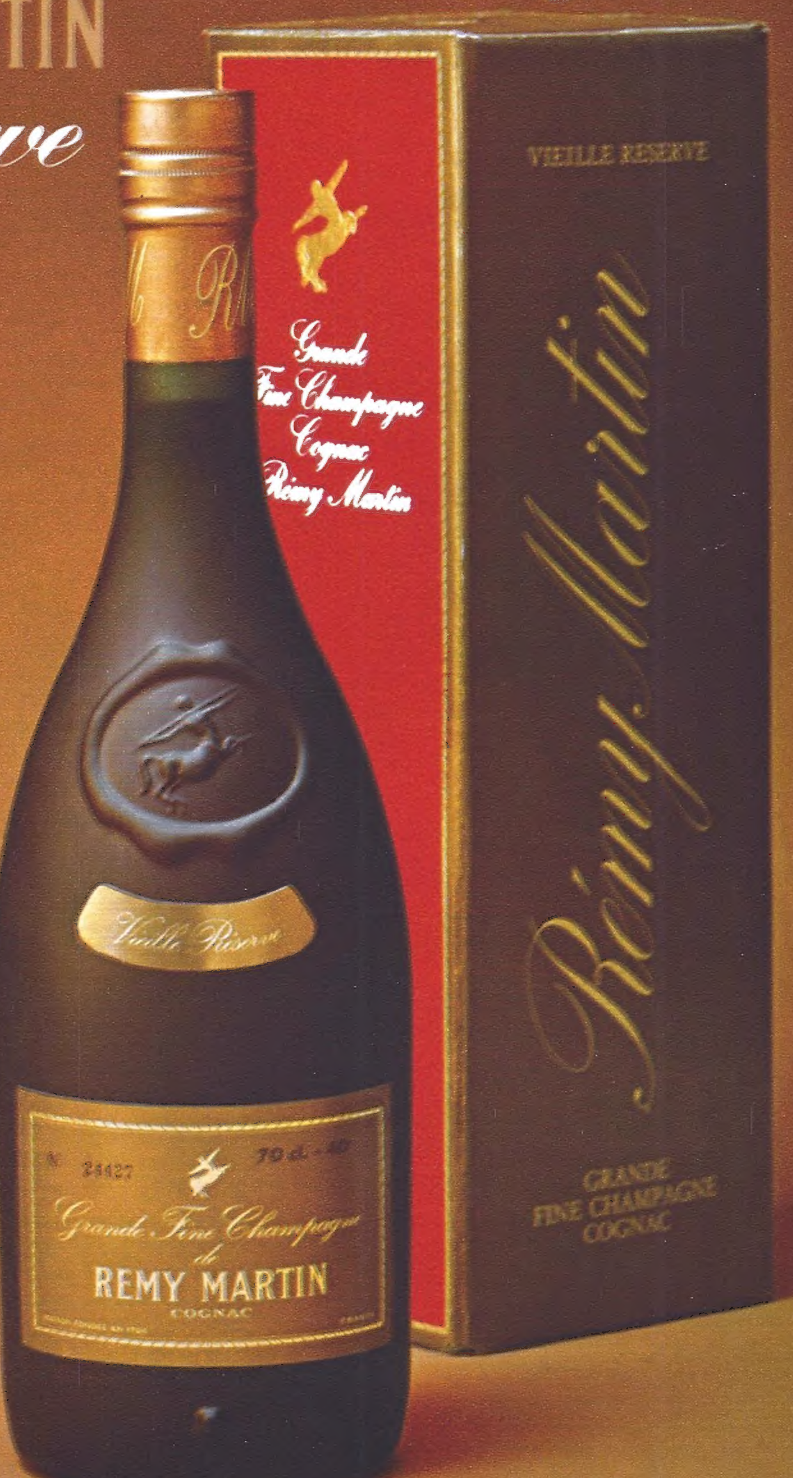
Wir bringen Sie hin.
Auskünfte über Israel bekommen Sie bei Ihrem Reisebüro oder bei uns.

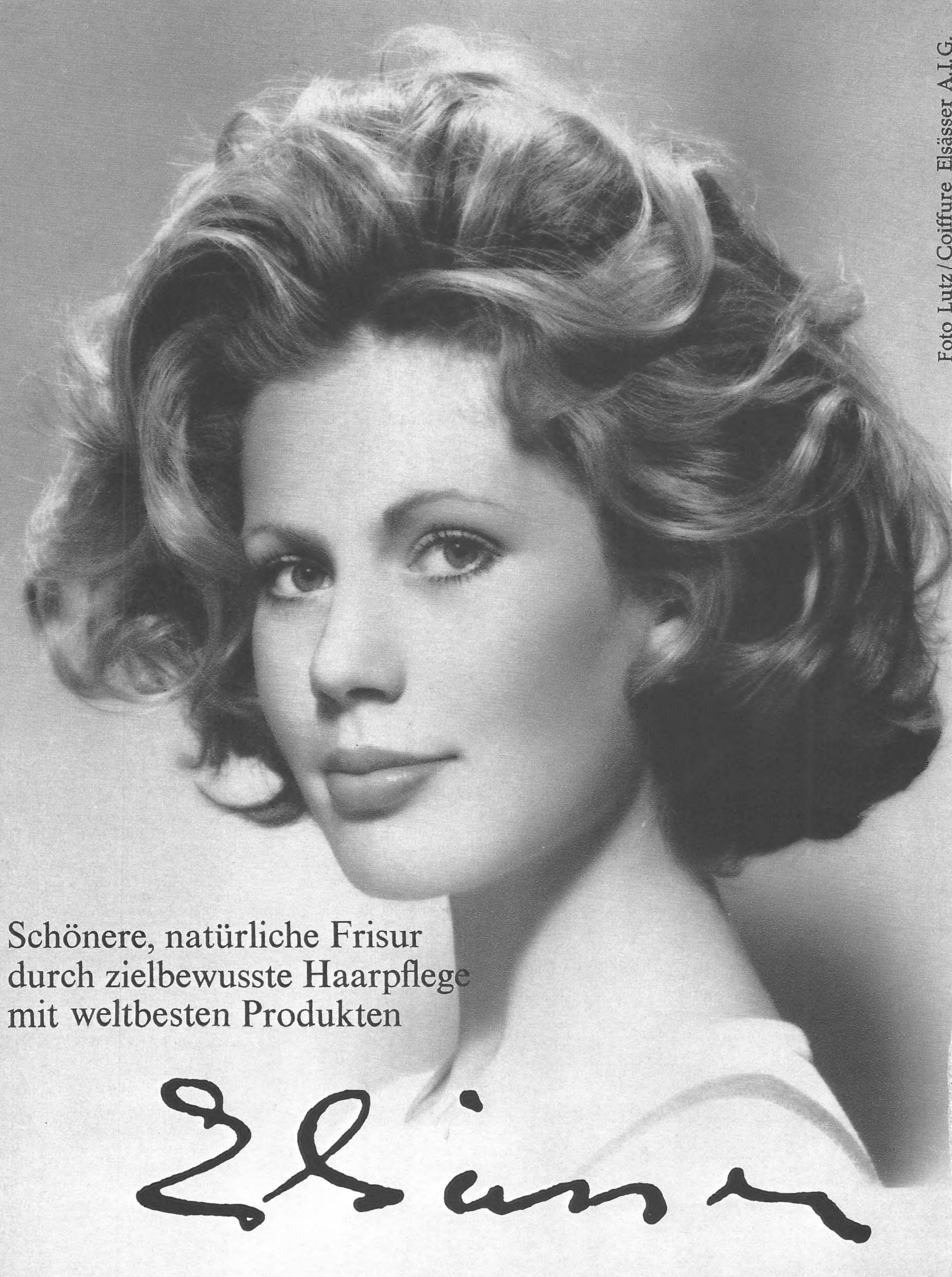
El Al Israel Airlines

Talstrasse 82	1, place St-Gervais
8001 Zürich	1200 Genf
Tel. 01 27 44 92	Tel. 022 32 05 50

Très vieux. Très précieux.

Cognac
Grande Fine Champagne
de REMY MARTIN
vieille réserve

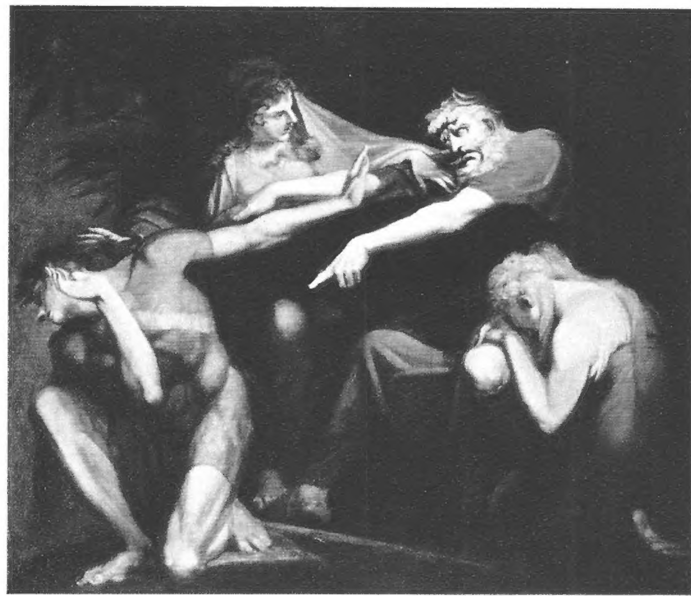



Schönere, natürliche Frisur
durch zielbewusste Haarpflege
mit weltbesten Produkten
Foto Lutz/Coiffure Elsässer A.I.G.

WIEDERENTDECKUNG

Johann Heinrich Füssli: Ödipus verflucht seinen Sohn Polyneikes

Die Füssli-Forschung ist seit der Herausgabe von Professor Schiffs umfassendem Werk («Johann Heinrich Füssli», Zürich 1973) durch das Auftauchen eines wichtigen unveröffentlichten Gemäldes weiter bereichert worden. Bei dem wiedergefundenen Bild handelt es sich um Füsslis «Ödipus verflucht seinen Sohn Polyneikes», das über 150 Jahre verschollen war und demgemäss auch in Professor Schiffs Œuvrekatalog unter dem Titel «Verlorene Werke» aufgeführt ist.
Die Szene des Ödipus, der in Anwesenheit seiner Töchter Antigone und Ismene einen Fluch über seinen Sohn Polyneikes ausspricht, hat Füssli dem Drama «Oedipus Coloneus» (Linien 1383ff.) entnommen. Für die teilweise noch unabgeklärte Herkunft des Gemäldes sind zwei wichtige Textstellen massgebend. Die erste (A. Graves, «The Royal Academy of Arts», 1906, S. 84) bezeugt, dass das Bild im Jahre 1786 in der Royal Academy ausgestellt war. Zweitens wird das Bild in Füsslis Korrespondenz mit seinem Freund und Mäzen William Roscoe aus Liverpool erwähnt. Nachdem der letztere um 1784 Vizepräsident der «Society for Promoting the Arts in Liverpool» geworden war, hatte er regelmässig Füsslis Bilder ausgestellt und verkauft. Finanzielle Schwierigkeiten zwangen Füssli im Jahre 1792 dazu, Roscoe zwei seiner Ödipus-Bilder zum Verkauf anzubieten. In einem Brief an Roscoe (Roscoe Papers 1605) erwähnte Füssli, dass beide Bilder – «Ödipus verflucht seinen Sohn Polyneikes» und «Der Tod des Ödipus» – von gleichem Format seien und dass er sich 50 Guineas für eines der beiden erhoffe, dies leider ohne Titel zu nennen.
Den nächsten klaren Anhaltspunkt liefert Roscoes Auktionsregister, wonach «Ödipus verflucht seinen Sohn Polyneikes» im Jahre 1816 an Roscoes eigener Auktion für £27.6s an einen gewissen Mr. Baxter verkauft wurde (H. Macandrew, «Henry Fuseli and William Roscoe», The Liverpool Libraries, Museums and Arts Committee Bulletin Vol. 8, 1959/60, S. 35).
Nach 1816 sind keine weiteren Spuren dieses Bildes mehr aufzufinden. Jedoch muss der Radierer John Perry zu diesem Gemälde Zutritt gehabt haben, denn im Jahre 1826 führte er eine Radierung nach «Ödipus verflucht seinen Sohn Polyneikes» mit der Bezeichnung (unten links) «Painted by H. Fuseli RA» aus (Victoria and Albert Museum, London, Inv/No 18640).
Zur Datierung des Gemäldes liefern uns drei erhaltene Vorzeichnungen ungefähre Anhaltspunkte. Zwei Zeichnungen werden in Füsslis Römischem Album im Britischen Museum aufbewahrt (Inv/No 1885-3-14-281 und eine gegensinnige Variante: Inv/No 1885-3-14-207). Beide werden von Professor Schiff den Jahren 1776–1778 zugeschrieben, während eine dritte Vorzeichnung (im Nationalmuseum von Stockholm) durch Füsslis Inschrift «Roma Dec 77» glücklicherweise genau datiert ist. Es ist folglich anzunehmen, dass das Ölgemälde ebenfalls in dieser Zeitspanne entstanden ist, obwohl es erst um 1786 in der Royal Academy ausgestellt wurde. Ferner glaubt Professor Schiff mittels stilistischen Vergleichen festzustellen, dass das Gemälde vor dem im Jahre 1784 ausgestellten «Der Tod des Ödipus» gemalt wurde und dass Füssli die Figur der knieenden Ismene «in nur leichter Abwandlung aus der Römischen Komposition ‹Ödipus verflucht seinen Sohn Polyneikes› übernommen hat» («Johann Heinrich Füssli», S. 135). Eine erst kürzlich aufgetauchte Vorzeichnung zu «Der Tod des Ödipus» (Christie, Manson & Wood, 16. Juli 1974, S. 20), die 1783 datiert ist, bestätigt die Vermutung, dass dieses Bild kurz vor der Royal-Academy-Ausstellung im Jahre 1784 entstanden ist.



Johann Heinrich Füssli: Ödipus verflucht seinen Sohn Polyneikes. Öl auf Leinwand. 145 × 164,5 cm. Washington, National Gallery of Art



Odipus verflucht seinen Sohn Polyneikes. Feder und Tusche laviert. 36,3 × 48 cm. London, British Museum, Römisches Album



Ödipus verflucht seinen Sohn Polyneikes. Feder und Tusche laviert. 28,4 × 39,5 cm. London, British Museum, Römisches Album

Datierte Vorzeichnungen und stilistische Kriterien scheinen die von Professor Schiff vor kurzem in einem Brief aufgestellte Hypothese zu unterstützen, dass das wiedergefundene Bild in der Tat eines der wenigen Ölgemälde ist, die uns aus Füsslis römischen Jahren erhalten geblieben sind.
Die National Gallery of Art in Washington hat «Ödipus verflucht seinen Sohn Polyneikes» von der Maltzahn Gallery, London, für ihre Sammlung erworben. *Charlotte Haenlein*

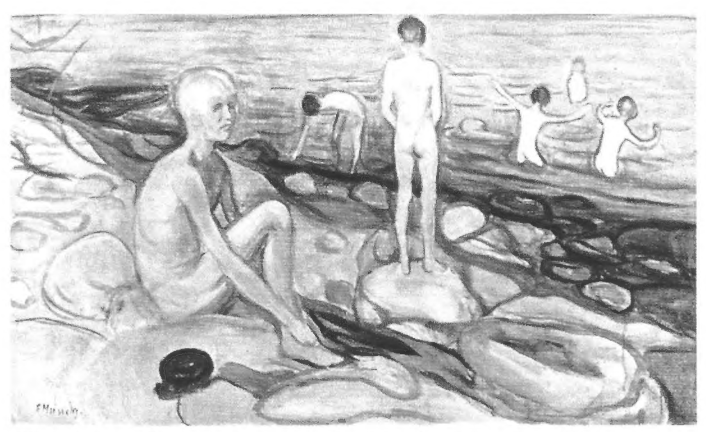
ANALYSE DER LONDONER AUKTIONS-SAISON

Die allgemeine finanzielle Krise der ersten Monate des Jahres beeinträchtigte die Londoner Auktionen kaum. Anfang Juli aber gaben Auktionsergebnisse Anlass dazu, sich zu fragen, ob der Kunsthandel der Börse in ihrer Talfahrt folgen würde. Die Marathon-Auktionen impressionistischer und moderner Gemälde bei Sotheby, mit nicht weniger als neun Sessionen in der ersten Juliwoche, geben allerdings ein etwas verfälschtes Bild. Erstens wurden zu viele Bilder angeboten, die mitunter nicht von erster Qualität waren, und zweitens waren die Limitenpreise, in der Hoffnung auf einen unbegrenzten Aufschwung, zu hoch angesetzt worden. So wurde bei Christie's kein Käufer für einen kubistischen Picasso gefunden. Die Lefevre Gallery hatte dasselbe Bild vor achtzehn Monaten zu einem wesentlich tieferen Preis an einen japanischen Händler verkauft, der es an einen Kunden weitergab, der wiederum, in der Hoffnung auf einen schnellen Profit, das Bild zu Christie's in die Auktion gab. Ein echtes Angebot stieg bis zu 2117000 sFr., einem guten Preis. Das Bild aber wurde zurückgenommen, da es seine Limite nicht erreicht hatte. Am 3. April hatte Christie's den frühen Picasso *Femme à la Mandoline* (1908) für 1966000 sFr. an Modarco verkauft, den in Genf domizilierten Kunst-Investment-Trust, der unter anderem auch über eine Anzahl von kubistischen und spätkubistischen Werken erster Qualität verfügt. Dieselbe Firma war auch unter den Bietern um *Femme assise* von Picasso (1909), die bei Sotheby einige Monate zuvor mit 2448000 sFr. einen Rekordpreis für ein Werk eines noch lebenden Künstlers erreichte.

Sothebys Versteigerung von Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts vom 16. Juli liess keine Anzeichen einer Rezession erkennen.

Werke von Toulouse-Lautrec und Picasso erreichten gute Preise, während Radierungen von Chagall gar die Erwartungen übertrafen.

Christie's dramatische Auktion von 15 impressionistischen Gemälden vom 1. Juli ist ein gutes Beispiel dafür, wie eine Auktion ganz unerwartet verlaufen kann. Zwei Privatsammlungen gelangten zur Versteigerung: zum einen der Besitz von Mrs. Ernest Kanzler, der Witwe eines Detroiter Automobil-Magnaten, zum anderen der von Ronald Lyon, einem Londoner Grundstückspekulanten, der in finanzielle Schwierigkeiten geraten war, die ihn zwangen, Bilder zu verkaufen, die er kürzlich zu hohen Preisen erworben hatte. Experten des Kunsthandels sind sich darüber einig, dass es riskant ist, Bilder zu verkaufen, die nicht fünf bis zehn Jahre im Besitz des Verkäufers waren.



Edvard Munch: Badende Knaben. Verkauft bei Sotheby am 2. Juli für 720000 sFr., den höchsten je für den Künstler bezahlten Preis.

1970 erwarb Lyon das Gemälde von Monet *Les Bords de la Seine, Argenteuil* aus dem Jahre 1872 für 1184000 sFr. bei Christie's. In der Auktion vom 1. Juli aber gingen die Angebote nur bis 1400000 sFr., und das Bild musste zurückgenommen werden. *Plaine de Saint-Mannes* von Sisley (1881) musste ebenfalls bei einem Gebot von 348000 sFr. zurückgenommen werden, da es 1972 für 389000 sFr. erworben worden war. *Roses dans un verre en pied* von Fantin-Latour erreichte 377000 sFr. im Vergleich zu 194000 sFr. beim Ankauf 1970, *La Seine à Marly* von Pissarro von 1871 blieb auf 544000 sFr. stehen (erworben 1971 für 377000 sFr.) und Sisleys *L'Inondation; Route de Saint-Germain* von 1876 kam auf 620000 sFr. (gekauft 1969 für 432000 sFr.). Lyon hatte auf ein bedeutend besseres Resultat gehofft. Er beging aber einen doppelten Fehler, indem er seine Bilder nicht nur zu früh auf eine Auktion brachte, sondern sie auch noch vor der Auktion an die Händler zu verhökern versuchte, was nicht gerade geschätzt wurde. Im Gegensatz dazu erreichten die Bilder von Mrs. Kanzler gute Ergebnisse.

Impressionistische Gemälde, die dank den Japanern in den letzten Jahren einen kometenhaften Aufstieg erlebt haben, sind nun in eine Depression geraten, die dadurch hervorgerufen wurde, dass viele von Japanern erworbene Stücke wieder in Europa angeboten werden.

Unter den Kunstgebieten, die der Kunsthandel in letzter Zeit «entdeckt» hat, ist das der chinesischen Kunst das bedeutendste. Peter Wilson, Präsident von Sotheby, kommentierte vor einigen Monaten optimistisch, dass der Markt chinesischer Keramik, der sich am schnellsten und dynamischsten auf dem ganzen Gebiet des Kunsthandels entwickle, in keiner Weise einen Rückschlag erlitten habe und dass sich die Preise sogar noch weiter erhöht hätten.

Diese Feststellung wurde durch die Auktion von Sotheby am 3. März bestätigt, in welcher eine blau-weisse Ming-Vase aus dem 15. Jahrhundert mit 3024000 sFr. den höchsten Preis erreichte, der je für Porzellan bezahlt wurde. Am 25. Juni versteigerte Christie's an zwei Tagen chinesische Bronzen, die sehr hohe Preise erreichten. Diese Auktion brachte Frederick Mayers Erben aus New York einen ausserordentlichen Investitionsgewinn, da Mayer für ein einzelnes Stück nie mehr als 20000 sFr. bezahlt hatte. So erreichte eine kleine Chimäre, die ihn nur 5000 sFr. gekostet hatte, 529000 sFr.; ein Dolch, den er für 18000 sFr. erstanden hatte, erreichte nun unglaubliche 605000 sFr. Eine archaische Fang-i-Bronze blieb auf 1285000 sFr. stehen. Obwohl der Saal überfüllt war, kamen die meisten Gebote von nur drei Käufern, den Londoner Händlern Roger Bluett und Giuseppe Eskanazi (letzterer auch in Mailand domiziliert) sowie dem japanischen Sammler Seijior Matsuoka, der etwa vor vier Jahren zu sammeln begann und für die Zukunft ein Museum plant. Unter den Werken, die der Japaner erwarb, waren eine Mei P'ing für 1663000 sFr. und eine archaische Bronze Fang-i für 302000 sFr. Am 9. Juli musste Sotheby allerdings einen leichten Rückschlag in Kauf nehmen, der die Unsicherheit auch dieses Marktzweiges aufdeckte. Eine erstaunlich grosse Zahl von wichtigen Stücken blieb unverkauft, so besonders frühe blauweisse Ming-Stücke und einige wunderbar kolorierte Stücke im spätchinesischen Stil. Die Mehrzahl der angebotenen Stücke er-

Blau-weisse Ming-Vase, 15. Jahrhundert. Verkauft bei Sotheby am 3. März für 3240000 sFr., den höchsten je für Porzellan bezahlten Preis.



füllte die Erwartungen. Ein Ming-Wasserkrug von ungewöhnlicher Form und Qualität, geschmückt mit Drachen, wurde von Herrn T.Y.Chow, einem Hongkonger Schiffsmagnaten, für 864000 sFr. gekauft. Für zwei mit Wachteln bemalte Untertassen bezahlte der Londoner Händler Hugh Moss 360000 sFr. Dieselben Stücke waren 1971 bei Sotheby dern unverkauft blieb. Um die bedeutenden Werke wurde allerdings hart geboten, so um El Grecos *Verwundeten Christus*, der auch ohne Herkunftsnachweis auf 367000 sFr. kam, ebenso wie um ein kleines deutsches Porträt der Barbara Kilingerin, bezeichnet mit Name und Alter der Gemalten, aber nur mit einem M signiert, das 259000 sFr. brachte. tägliche Erreichen von Rekordpreisen eng mit der Stabilität und dem Ansehen der Londoner Kunsthändler verknüpft. Eine grosse Zahl der in London versteigerten Stücke stammen aus dem Ausland – wie auch die Käufer. So stellte die Londoner Times vor kurzem fest, dass eine grosse Zahl der bedeutenden Sammler aus kontinentaleuropäischen gung, dass es einen fundamentalen ästhetischen Unterschied zwischen Aktien und Kunstwerken gebe, versuchen sie sich gegen diese Kunstspekulanten zu wehren. Es muss allerdings darauf hingewiesen werden, dass ein grosser Teil der Investoren Private sind, die eine wertbeständige Anlage suchen. Kriterien für die Bewertung der verschiedenen



Archaische Bronze Fang-i. Verkauft bei Christie's am 25. Juni für 1285000 sFr.



Persisches Hofporträt. Mitte 17. Jahrhundert. Verkauft bei Christie's am 11. Juni für 612000 sFr.

für 79000 sFr. verkauft worden, was man damals als sehr teuer einstufte.

Seit der Saison 1973/74 erreichen Werke alter Meister ganz ausserordentliche Preise. Dies wurde auch durch die Versteigerung bestätigt, die Christie's Ende März durchführte. Ein portugiesischer Privatmann erwarb zwei kleine venezianische Stadtlandschaften von Canaletto für 936000 sFr., und eine Landschaft von Claude Lorrain fand für 756000 sFr. einen Käufer. Kurz zuvor hatte *La Rixe de Musiciens* von Georges de la Tour die erstaunliche Summe von 2880000 sFr. gebracht, während für Belottos *Il Ponte delle Navi, Verona* 2268000 sFr. und für Aelbert Cuyps *Flusslandschaft mit Wald* 4385000 sFr. geboten wurden, was eine Verdoppelung des Rekordpreises für diesen Künstler bedeutete.

Die Auktion bei Sotheby am 10. Juli erbrachte allerdings nicht die in vorhergehenden Versteigerungen erreichten Preise. Nun waren aber die Werke auch nicht immer von erster Qualität, so dass eine ganze Anzahl von Bildern unverkauft blieb.

Am darauffolgenden Tag erreichten zwei Porträts vom persischen Hof in Christie's Versteigerung von Gemälden des 17. Jahrhunderts 1080000 sFr. und 612000 sFr. bei einem Schätzungswert von 144000 sFr.

In bezug auf «Weltrekord»-Preise, die immer wieder die internationalen Schlagzeilen liefern, muss man realistisch bleiben: Der Umfang der Transaktionen in den Londoner Auktionshäusern hängt von unvorhersehbaren Kräften ab. Es ist erstaunlich, dass Stücke, die weniger als 720 sFr. kosten, über 50% des Gesamtumsatzes ausmachen.

Die heutige Dominanz des Londoner Kunsthandels, dessen Ausleger nach dem Kontinent, nach Nordamerika und gar bis nach Südafrika, Australien, Brasilien und Japan reichen, ist eine Nachkriegserscheinung. Zuvor war London nur Glied einer Kette, zu der Städte wie Paris, Berlin und New York gehörten. Heute finden nur noch in London und Paris während der Saison tägliche Auktionen statt. In beiden Städten, vor allem aber in London, ist der grosse Umsatz und das fast tägliche Erreichen von Rekordpreisen …

Ländern komme, vorab aus Deutschland, Italien und der Schweiz.

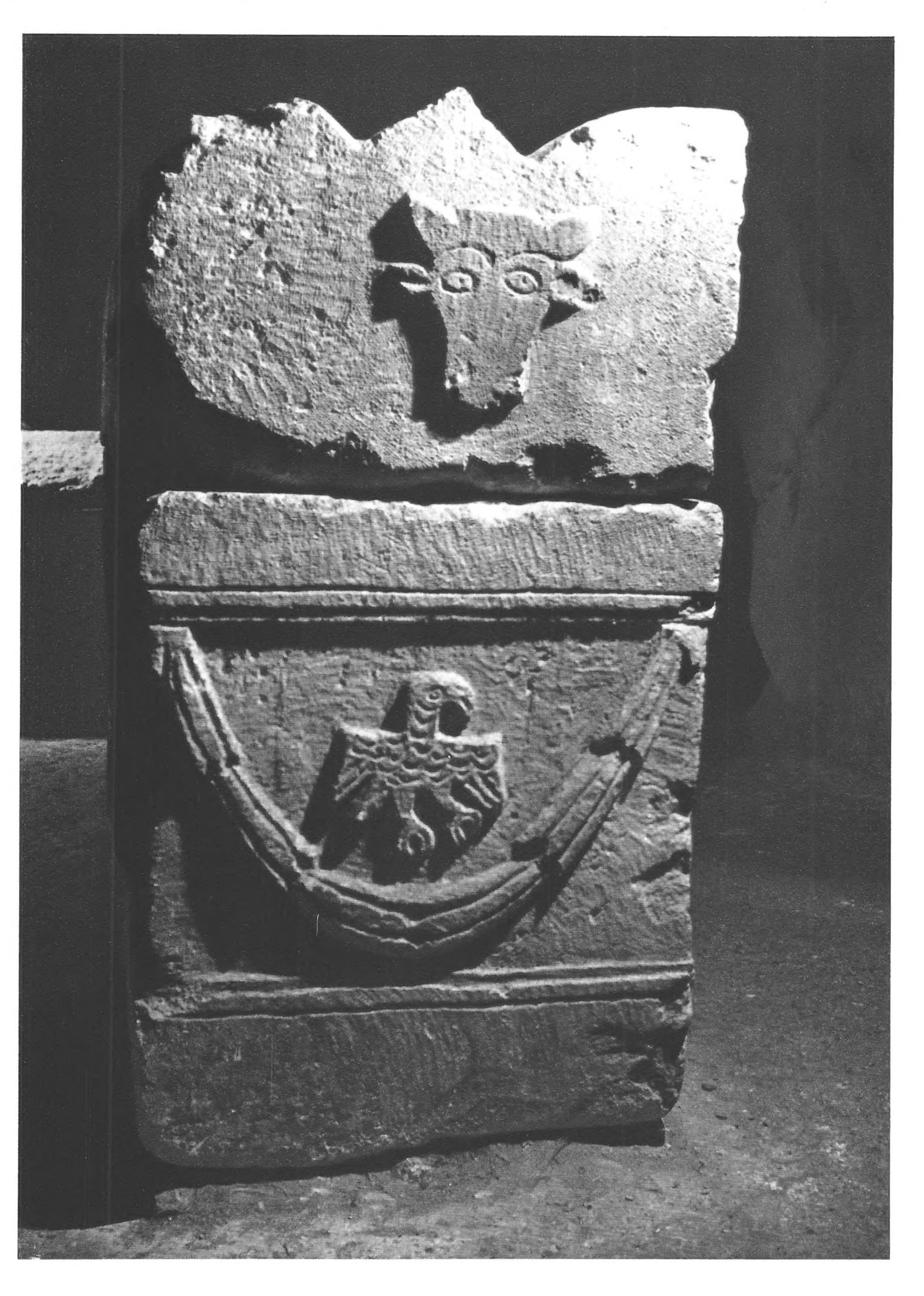
Es ist verständlich, dass verschiedene führende Kunsthändler wenig von neuen Konkurrenten halten, die der Investition wegen in den Kunsthandel eingestiegen sind und die grossen Geldmengen in Umlauf gebracht haben.

Nach ihrer Ansicht bewirkt der sich daraus ergebende gestiegene Umsatz eine künstliche Aufblähung des Marktes – sehr zum Nachteil der Sammler; denn der seriöse Kunsthandel sieht seine Aufgabe noch immer darin, den Interessen der Sammler und Museen zu dienen. In der Überzeugung …

Motivationen lassen sich kaum finden.

Die Händler wissen, dass sie den Geschmack des Publikums wohl anregen, seine Launen und Vorlieben aber nie vorhersehen, geschweige denn nach Regeln der Buchhaltung festlegen können. Kunstwerke können über einen längeren Zeitabschnitt wohl sehr in ihrem Wert steigen, aber ebenso spektakulär auch wieder fallen. Wenn Kunsthändler Kunstwerke ankaufen und eine Zeitlang einlagern, wahren sie den Wert schon bestehender Sammlungen und fangen übermässige Preisfluktuationen auf.

Walter de Sager



Sarkophag in der jüdischen Nekropole von Beth Shearim. 3.-4. Jh.

ISRAEL KUNST AN ORT UND STELLE

du September 1974 Conzett + Huber Zürich

ISRAEL
KUNST AN ORT UND STELLE

Aufnahmen von Franco Cianetti   Texte von M. G.

Kunst an Ort und Stelle - wenn es nach mir ginge, würden alle Kunstwerke an ihrem ursprünglichen Standort belassen. Da das aber aus vielen Gründen nicht sein kann, sollte man sein besonderes Augenmerk auf jene Glücksfälle richten, die das Werk der Menschenhand vom *genius loci* überhöht und verklärt zur Anschauung bringen. Ihrer aber sind im Heiligen Land so viele, dass die Bilder dieses Heftes von den *in situ* verbliebenen Bauten, Plastiken, Mosaiken und Wandmalereien nur einen ersten und höchst unvollständigen Begriff zu geben vermögen. Immerhin glauben wir, von den auf dem Boden des heutigen Israel überdauerten künstlerischen Zeugnissen aus rund zweitausend Jahren und sieben oder acht Kulturkreisen lauter Beispiele ausgewählt zu haben, die stellvertretend für das ungleich reichere Ganze stehen können.

Dass wir sie nicht in zeitlicher Reihenfolge, sondern so angeordnet haben, wie sie uns auf einer zehntägigen Rundreise durch Judäa, Samaria, Galiläa und dem Küstenstrich zwischen Akko und Ashkelon begegnet sind, geschieht mit Absicht und deshalb, weil das unverhoffte Nebeneinander von zeitlich weit auseinander Liegendem zur Eigenart und auch zum Reiz einer israelischen Kunstreise gehört. Besonders dann, wenn es sich nicht um eine blosse örtliche Nachbarschaft, sondern um ein sich Durchdringen der Epochen handelt. So etwa in Caesarea, wo ein byzantinischer Magistrat des 6. Jahrhunderts Monumentalstatuen aus längst verlassenen Römertempeln für die Ausschmückung einer öffentlichen Anlage wiederverwendete; so in der Heiliggrabkirche zu Jerusalem, an der während anderthalb Jahrtausenden von Baumeistern aus mancher Herren Ländern gebaut und umgebaut wurde; so in Akko, wo ein türkischer Satrap über der Kreuzfahrerveste eine Moschee errichtete.

Was dem Reisenden in Israel begegnet, ist fast ausschliesslich Kolonialkunst - Abglanz dessen, was in den Hauptstädten und Heimatländern der sich folgenden Eroberer zur Zeit ihres Aufenthaltes im Heiligen Land im künstlerischen Sinne Gültigkeit hatte. Das gilt für die römische und die byzantinische Epoche so gut wie für die Kreuzfahrer-, die Mamelucken- und die Türkenherrschaft. Es gab aber auch eine Zeit, da das heutige Israel nicht fernabliegende Provinz einer Weltmacht, sondern Schauplatz eigenständigen und glanzvollen Kunstschaffens war: das Reich der Umayyaden-Kalifen, das von 661 bis gegen die Mitte des 8. Jahrhunderts währte. Schon der Gründer der Dynastie, Muawiyya, dessen Hauptstadt Damaskus war, liess sich in Jerusalem krönen, und als sein Nachfolger Abd-el-Malik sich mit dem Gebieter Mekkas überwarf, setzte er alles daran, aus der Heiligen Stadt die geistliche Kapitale des Islams zu machen. Das stolzeste Zeugnis dieses Bestrebens ist der Felsendom auf dem Tempelberg. Ein später Umayyade, Kalif Hisham, der von 724 bis 743 regierte, errichtete den weitläufigen und überreich ausgeschmückten Palast von Khirbet Mefjer bei Jericho. Beide Bauwerke hatten zu ihrer Zeit weder in der islamischen Welt noch in der Christenheit an Grösse und Glanz ihresgleichen.

Es gehört zum Auffallendsten des israelischen Kunstbesitzes, dass er das jüdische Element fast ganz vermissen lässt. Das mosaische Bilderverbot, die gänzliche Zerstörung des Tempels zu Jerusalem, der die gesamte künstlerische Leistung des Volkes an sich gezogen hatte, und die hadrianische Zerschlagung der Nation nach dem Bar Kokhba-Aufstand sind die Gründe für dieses Phänomen.

Die grosse Ausnahme bilden die Kunstdenkmäler, die in der Spätantike von blühenden jüdischen Gemeinschaften Galiläas hervorgebracht wurden. Es sind Synagogen, die mit Säulen, Reliefs und Mosaiken reich ausgeschmückt sind, und eine Nekropole, in deren verschlungenen Katakomben Hunderte von verzierten Steinsärgen und Sarkophagen dämmern. Die Natur dieser Funde gebot ein Belassen *in situ;* sie entgehen darum dem Museumsbesucher, um den, der sie an Ort und Stelle aufsucht, um so nachhaltiger und tiefer zu beeindrucken.

Das schönste Geschenk, das dem Kunstreisenden in Israel zufällt, ist das Erlebnis der Landschaft. Sie ist im unteren Jordantal von atemraubender Grösse und Unnahbarkeit, um keine hundert Meilen von dort in den Hügelbergen Samarias durch Lieblichkeit sondergleichen zu bezaubern. Und am Ende der Reise weiss man nicht, wem die Palme gebührt: den lachenden, blumenbesäten Matten Galiläas, der Mittelmeerküste mit ihren Trutzburgen und schimmernden Städten oder den grossartigen Einsamkeiten Judäas.



Bodenmosaik in den Palastruinen von Khirbet Mefjer bei Jericho. Zweites Viertel des 8. Jh.

Unweit der ur-uralten Stadt Jericho liegen in einem Zypressenhain die Reste des Palastes von Khirbet Mefjer, eines weitläufigen Lusthauses, das der Kalif Hisham aus der Dynastie der Umayyaden im ersten Drittel des 8. Jahrhunderts errichten liess.

Die Umayyaden waren ein Beduinengeschlecht, das im Jahre 661 mit Kalif Muawiyya an die Macht gelangt war. Ihre Hauptstadt war Damaskus, doch hatten sie von Anfang an den Ehrgeiz, aus Jerusalem das zweite Mekka zu machen; der Felsendom und die El-Aqsa-Moschee auf dem Tempelberg zeugen dafür. Den spätgeborenen Umayyaden stand der Sinn mehr nach weltlicher Prachtentfaltung. Sie bauten prächtige Paläste und Landsitze, von denen derjenige von Khirbet Mefjer im Jordantal der weitaus besterhaltene ist.

Kalif Hisham muss ein toleranter, weltaufgeschlossener Herr gewesen sein. Er kümmerte sich keinen Deut um das Bilderverbot seiner Religion und liess seinen Palast nicht nur mit Mosaiken und Reliefbildern von Blumen, Bäumen und Tieren aller Art ausschmücken, sondern schreckte auch vor der Darstellung der Menschenschönheit nicht zurück. Und da es ihm an einheimischen Handwerkern und Künstlern gebrach, liess er sie in der ganzen mittelmeerischen Nachbarschaft anwerben: in Ägypten, im byzantinischen Reich, in Mesopotamien, Persien usf. Sie haben den Palast von Khirbet Mefjer überreich mit Reliefs aus Stein und Stuck ausgeschmückt und die Böden der Säle und Bäder mit Mosaiken riesigen Ausmasses ausgelegt. Das Ergebnis solchen Aufwandes kann man im Rockefeller Museum zu Jerusalem in Augenschein nehmen, wo die mobilen Funde aus Khirbet Mefjer aufbewahrt werden: ein Konglomerat aus den disparatesten Stilen, das den Besucher verwirrt und ihn auch dann, wenn er sich in dem Formenlabyrinth einigermassen zurechtgefunden hat, mehr ergötzt als begeistert.

Ausgeglichener ist der Eindruck der Umayyaden-Kunst, den man in Khirbet Mefjer erhält. Zum Teil wohlerhalten, zum Teil mit Kenntnis und Geschmack wiederhergestellt sind Pfeiler- und Säulenhallen, reichverzierte Stuck-Balustraden und andere bauplastische Elemente, die Palast-Moschee des Kalifen, unterirdische Bäder, Brunnen, Wohn- und Repräsentationsräume und so fort. Der grösste Ruhm von Khirbet Mefjer aber sind zwei Bodenmosaiken, die an

Fortsetzung nächste Seite

Grösse, Feinheit der Ausführung, Farbenpracht und Erfindungsreichtum ihresgleichen wenige haben. Auch muss man sich zu den archäologischen Seltsamkeiten und Schönheiten die Landschaft denken, die den Palast von Khirbet Mefjer umgibt: Immer steht dem Besucher das schroffe, kahle, rosenfarbige Felsengebirge vor Augen, das das Jordantal nach Westen abriegelt und sich dem nahgelegenen Toten Meer entlang bis zur Veste Masada und weiter hinzieht. ■



Teilansicht der Palastruinen von Khirbet Mefjer bei Jericho





Römischer Sarkophag in Samaria-Sebaste

Nach dem Abstecher ins untere Jordantal kehrten wir nach Jerusalem zurück und machten uns am folgenden Morgen auf nach Samaria, der Hauptstadt des biblischen Nordreiches. Um Kaiser Augustus zu schmeicheln, hatte sie der Tetrarch Herodes nach dessen griechischem Namen Sebastos in Sebaste umgetauft, der auch heute noch in Gebrauch ist.

Samaria-Sebaste liegt in luftiger Höhe umgeben von sanftgewellten Hügelbergen. Von seiner grossen Vergangenheit zeugen die Reste herodianischer Rundtürme und Säulen der Basilika, die unter Kaiser Septimius Severus auf dem Forum gestanden hatte. Mehr Eindruck machte uns ein Sarkophag, den wir durch Zufall in der Tiefe eines schmalen Felsspalts entdeckten.

An die Tragödie, die sich auf diesem Erdenfleck abgespielt hat und die in der Folge Bildhauer, Maler, Dichter und Musiker zu immer neuen Meisterleistungen anstachelte – an den Tanz der Salome und die Enthauptung des Täufers –, erinnert lediglich eine kleine Kreuzfahrerkirche, die dort steht, wo man den Schädel des Blutzeugen gefunden hat. Und so lieblich bot sich der Ort dar unter dem wehenden Weiss blühender Mandelbäume und umgeben von bläulich-roten Zyklamen-Wiesen, dass es schwerhielt, sich das hier stattgefundene Grässliche auch nur vorzustellen. ■



Sarkophag in der jüdischen Nekropole von Beth Shearim. 3.-4. Jh.

Auf der Fahrt von Samaria nach Nazareth begegneten wir in Beth Shearim zum erstenmal Zeugen des regen jüdischen Kulturlebens, das sich in der Spätantike rund um den Tiberias-See und in dessen Hinterland entfaltet hatte.

Schon der Eingang zur Nekropolis von Beth Shearim steht für ein blühendes und selbstbewusstes Gemeinwesen: drei monumentale, gewölbte Tore führen ins Innere eines Felsenhügels, wo bis anhin dreissig weitläufige Katakomben mit Hunderten von Steinsärgen und Sarkophagen freigelegt wurden. Denn nicht nur die Einwohner des Ortes selbst - der ein wichtiges geistlich-talmudisches Zentrum war - liessen sich hier begraben, sondern auch fromme Juden aus zum Teil weit entfernten Gegenden und Städten des östlichen Mittelmeerraums.

Die Sarkophage wirken bald urtümlich-ungeschlacht wie derjenige, den die Aufnahme gegenüber der Titelseite dieses Heftes zeigt, bald sind sie fein ziseliert wie der oben abgebildete. Fast alle aber zeigen, dass man es in dieser Spätzeit mit dem mosaischen Bilderverbot nicht mehr genau nahm.

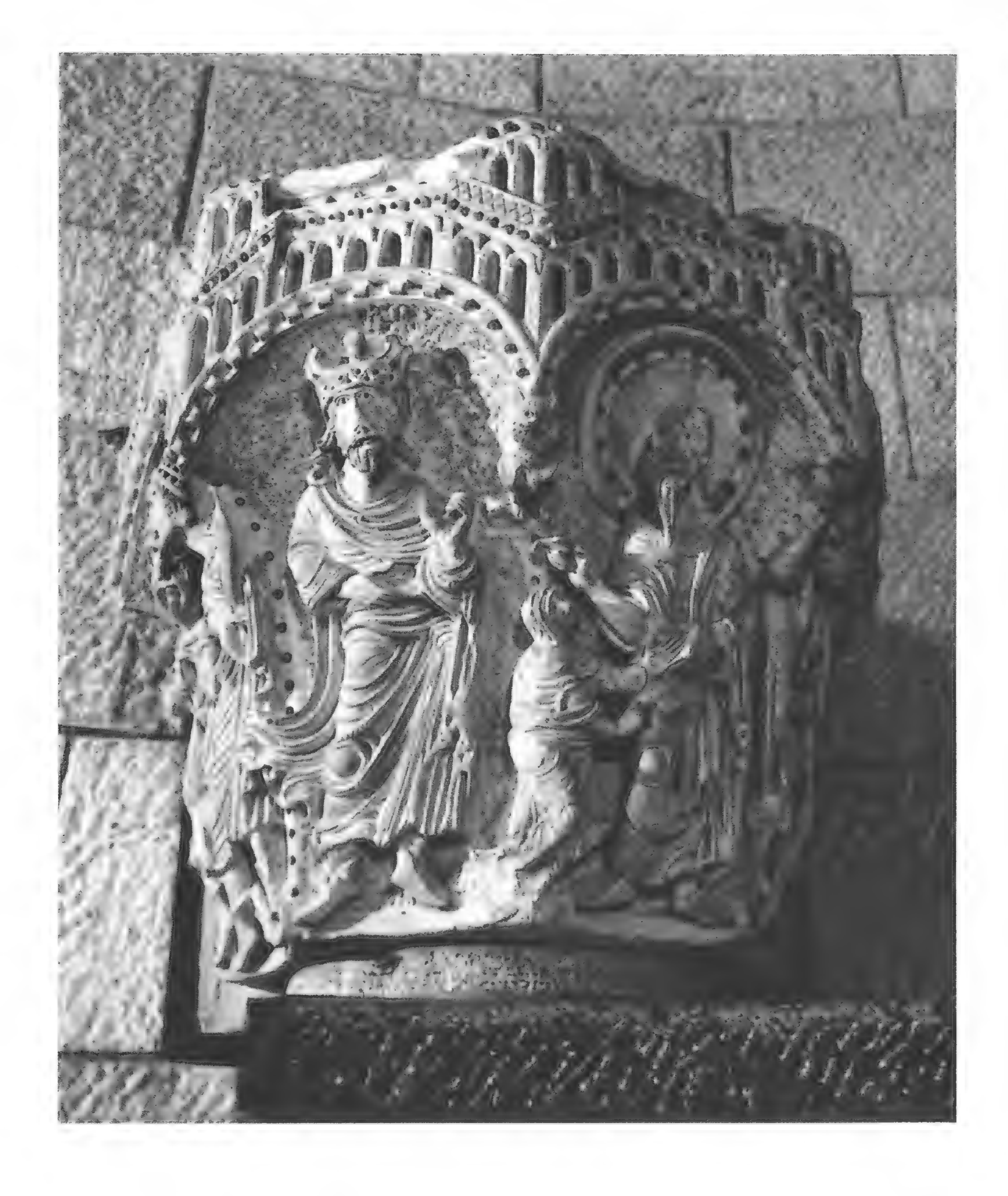
Dass diesen jüdischen Steinsärgen römische Sarkophage als Vorbilder dienten, liegt auf der Hand; ein weiterer Beweis für den hohen Assimilationsgrad der in Galiläa angesiedelten Juden ist die Tatsache, dass die weitaus meisten Grabinschriften in griechischer Sprache abgefasst sind und nur ganz wenige in Hebräisch und Aramäisch. ■

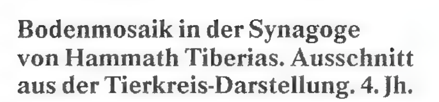


Nazareth. Kapitelle von der über der Verkündigungs-Grotte erbauten, durch die Mamelucken zerstörten Kreuzritterkirche; heute in einer Seitenkapelle der modernen Verkündigungskirche aufgestellt. 12. Jh.

Die Herrschaft der Kreuzritter über Palästina dauerte knapp zweihundert Jahre: von der Eroberung Jerusalems Anno 1099 bis zum Fall von Akko (St-Jean d'Acre), der 1291 den endgültigen Sieg der Mamelucken bedeutete. Während dieser ganzen Zeit hatten sich die Ritter aus dem Abendland ihrer Haut zu wehren. Was sie bauten, waren – ausser Kirchen – befestigte Plätze und Burgen, die dem schieren Überleben dienten und die kunstvoll auszuschmücken sie weder Grund noch Zeit hatten. Von der sakralen und militärischen Architektur abgesehen, sind denn auch die künstlerischen Zeugnisse ihrer Präsenz im Heiligen Land bald aufgezählt: ein paar Wappenschilder und andere Bauplastiken, die heute im Rockefeller Museum in Jerusalem und in andern Sammlungen gezeigt werden. Die wenigen Kirchen und Burgen hingegen, die den Mamelucken-Sturm überdauert haben, zeigen keinerlei plastischen Schmuck von Bedeutung.

Ein herrliches Zeugnis der Kreuzfahrer-Kunst allerdings ist auf uns gekommen: vier Kapitelle, die heute in einer Seitenkapelle der Verkündigungs-Basilika in Nazareth zu sehen sind. In ihnen kommen die ritterliche Haltung und die leidenschaftliche Frömmigkeit des hochgemuten Unternehmens aufs gültigste zum Ausdruck. ■





Bodenmosaik in der Synagoge von Hammath Tiberias. Ausschnitt aus der Tierkreis-Darstellung. 4. Jh.

In Galiläa, wo wir uns während drei Tagen aufhielten, trafen wir zwar auch auf imponierende Reste der Römer- und Kreuzritterzeit, und ein auf Vollständigkeit ausgehender Bildbericht käme um eine Ansicht des antiken Theaters von Beth Shean oder der gewaltigen Bollwerke der Kreuzfahrerburg Belvoir nicht herum; mehr als diese stolzen Zeugen einstiger Eroberer aber beeindruckten uns die Erinnerungen an eine Zeit, da das von den Kaisern Titus und Hadrian grausam unterdrückte jüdische Kulturleben auf angestammtem Boden noch einmal zum Blühen kam.

Die Gemeinwesen, die hier im 2., 3. und 4. Jahrhundert siedelten, hatten dem Glauben der Väter mit Inbrunst angehangen und sein Patrimonium durch scharfsinnige Auslegung und meditative Verinnerlichung gemehrt; in äusserlichen Dingen aber erwiesen sie sich als aufgeschlossen und tolerant, was vor allem bei der Bauweise und der künstlerischen Ausschmückung der Synagogen zum Ausdruck kam. Sie übernahmen von den römischen Oberherren die Grundform der Basilika, die Säulenordnung und die Kunst des Mosaiks. Und wenn es galt, als Mittelpunkt einer Tierkreisdarstellung die Sonne zu zeigen, so scheuten sie sich nicht, das Gestirn durch den griechisch-römischen Sonnengott zu personifizieren. So auch auf dem oben im Ausschnitt gezeigten Bodenschmuck der Synagoge von Hammath Tiberias, die etwas südlich der gleichnamigen Stadt auf einer Felsstufe über dem See liegt. Die Inschriften der Steinmalerei sind teils in griechischer, teils in hebräischer Sprache abgefasst; die Mosaiktechnik steht gleichzeitigen Arbeiten römischer Herkunft an Güte nicht nach.





Relief an der Synagoge von Kapernaum. 3. Jh.

Unter den spätantiken Synagogen Galiläas ist diejenige von Kapernaum die prächtigste und künstlerisch bedeutendste. Sie steht nur wenige Schritte vom Tiberias-See entfernt. In ihrer Nachbarschaft wurde in urchristlicher Zeit das Haus des Apostels Petrus verehrt.

Die Synagoge hat einen fast quadratischen Grundriss, ihr Inneres war auf drei Seiten von Säulen eingefasst. Die Kolonnade der rückwärtigen Wand wurde, wie diese selbst, in jüngster Zeit wiederaufgerichtet. Die von drei Portalen durchbrochene Front ist gleich derjenigen anderer Synagogen derselben Epoche auf Jerusalem ausgerichtet.

Die Synagoge von Kapernaum trug reichen, plastischen Schmuck, von dem bedeutende Bruchstücke erhalten sind. Sie zeigen Darstellungen aus dem jüdischen Vorstellungskreis – unter anderen die Bundeslade, aufgefasst als eine Art fahrbarer Tempel –, aber auch Reliefbilder von magischer Bedeutung.

Wer Kapernaum besucht, tut gut, den Abstecher nach dem Heiligtum von Heptapegon zu machen. Diese mit Geschick und Geschmack dem Kult zurückgegebene byzantinische Kirche liegt auf einer Anhöhe über dem See von Tiberias und erinnert an die wunderbare Vermehrung der Brote und Fische. Ihr Bodenmosaik aus dem 5. Jahrhundert stellt eine Nillandschaft mit kuriosen Tieren und Pflanzen dar; es zeugt von der muntersten Phantasie und dem hohen technischen Können seines Autors. ■



Ansicht des Innenraumes der Synagoge von Kapernaum und Säule mit griechischer Inschrift. 3.-4. Jh.



Bodenmosaik der Synagoge von Beth Alpha mit der Darstellung des Abrahams-Opfers. 6. Jh.

Das Bodenmosaik der Synagoge von Beth Alpha ist ein Werk der Spätzeit: Eine Votivinschrift erwähnt den «König Justinian»; man nimmt an, dass damit der erste Kaiser dieses Namens gemeint ist, der von 518 bis 527 regierte. Die Synagoge bestand aus einer Vorhalle, einem einschiffigen Innenraum und einer erhöhten Apsis, die statt der Front auf Jerusalem ausgerichtet war. Das Bodenmosaik folgt demselben ikonographischen Programm, das auch in den Bethäusern der vorangegangenen Epochen respektiert wurde: Einer Szene aus der jüdischen Heilsgeschichte – in diesem Fall das Opfer Abrahams – ist als Mittelstück die Darstellung des Tierkreises mit dem Sonnengott als Mittelpunkt angefügt; den Abschluss bilden Steinmalereien der Bundeslade, des siebenarmigen Leuchters und heraldischer Löwen. Verglichen mit der verfeinerten Mosaikkunst von Hammath Tiberias mutet diejenige von Beth Alpha ausgesprochen naiv und ungeschlacht an. Die Darstellung Abrahams, der sein Söhnlein am Wickel gepackt hat und hochhält, als wäre es ein Kätzchen, ist aber so treuherzig-liebenswürdig, dass sie, aller Kunstlosigkeit zum Trotz, den nachhaltigsten Eindruck hinterlässt. ■





Gesamtansicht und mittlerer Torbogen der Synagoge von Kefar Bar'am. 3. Jh.

Die Synagoge von Kefar Bar'am steht einsam in dem Hügelland, das sich der libanesischen Grenze entlang vom oberen Jordantal zum Mittelmeer hinzieht. Sie stammt aus dem 3. Jahrhundert und zeigt den gleichen Grundriss wie das Bethaus von Kapernaum: dreitorige Front und einen dreischiffigen Innenraum, dessen Stirnwand eine dritte Säulenreihe vorangestellt ist; die Frontseite war mit einer mächtigen Kolonnade geschmückt, von der noch vier Säulen stehen.

Ihre vergleichsweise Wohlerhaltenheit hat die Synagoge von Kefar Bar'am ihrem abgelegenen Standort zu verdanken.

Der Kranz, der auf dem Torsturz des Hauptportals eingemeisselt ist, wurde ursprünglich von zwei schwebenden Genien gehalten; Eiferer, die weniger bilderfreundlich waren als die jüdischen Erbauer des 3. Jahrhunderts, haben sie zerschlagen. ■



Eines der beiden Nebentore der Synagoge von Kefar Bar'am vom Innern aus gesehen



Hof der türkischen Karawanserei von Akko (St-Jean d'Acre). Erbaut 1810. Oben: Hof des Museums von Akko

Die Türkenherrschaft über Palästina, die fast genau vierhundert Jahre dauerte, hat, abgesehen von den Jerusalemer Bauten Suleimans des Prächtigen, wenige Erinnerungen künstlerischer Art hinterlassen. Am ergiebigsten ist da noch Akko (St-Jean d'Acre), wo eine Moschee aus dem Jahre 1804 die Eleganz des türkischen Rokoko ahnen lässt. Sie wurde von Ahmed Pascha erbaut, der von Akko aus das Land regierte, ohne sich gross um den Sultan im fernen Istanbul zu kümmern; er trieb es so grausam, dass er unter dem Namen *el Jazzar* (der Schlächter) in die Geschichte eingegangen ist. Das Bad, das er unweit der Moschee errichten liess, dient heute als Museum; dort stehen und liegen die Zeugen vieler Epochen kunterbunt durcheinander.

El Jazzars Nachfolger Suleiman baute im Jahre 1810 die schöne Karawanserei, deren Innenhof oben abgebildet ist. ■



Refektorium der Kreuzritterfestung von St-Jean d'Acre (Akko). 13. Jh.

Das gewaltigste Denkmal der Kreuzritter-Herrschaft über das Heilige Land ist die meerumspülte Trutzburg von St-Jean d'Acre (Akko). Die weitläufige Befestigungsanlage ist deshalb noch wenig erforscht, weil über ihr die Moschee el Jazzars errichtet wurde. Das wenige aber, das heute schon zugänglich ist – unterirdische Gänge und ein Refektorium von den Ausmassen einer Kathedrale –, lässt die Grossartigkeit des Ganzen erraten. Hier und in den Ruinen der hoch über dem See von Tiberias ragenden Burg Belvoir erkennt man, wie grimmig entschlossen die Kreuzfahrer ihre palästinensischen Besitzungen gegen den Ansturm der Mamelucken verteidigten. ■



Römischer Aquädukt in Caesarea. 1. Jh.

Hauptstadt der römischen Provinz Syria Palaestina war Caesarea, mit vollem Namen Colonia prima Flavia Augusta Caesariensis. Hier siedelten schon die Phönizier, doch gehen die frühesten heute sichtbaren Reste auf den Tetrarchen Herodes zurück, der Stadt und Hafen anlegte und die Neugründung mit einem Theater, einer Wagenrennbahn, Tempeln und so fort bedachte. Römer und Byzantiner hatten in Caesarea ihr Verwaltungszentrum; in frühchristlicher Zeit sass hier ein Erzbischof. Ludwig der Heilige warf die gewaltigen Wälle auf, die heute noch stehen; der Mamelucke Baybars machte die Stadt dem Erdboden gleich.

Wir besuchten Caesarea während eines Frühlingssturms, der wütende Wellen gegen den viele Meilen langen Aquädukt donnern liess und die kolossale Porphyrstatue des Kaisers Hadrian mit Flugsand überschüttete. Es war, als wollten die Elemente den Untergang des römischen Weltreiches in einem grandiosen Naturschauspiel nachvollziehen. ■

Kolossale Porphyr-Statue des Kaisers Hadrian in den Ruinen von Caesarea. 2. Jh. ▶





Festungskirche der Kreuzritter in Abu Gosh. 12. Jh.

Zwei Wegstunden vor den Toren Jerusalems in westlicher Richtung liegt das Dorf Abu Gosh, das sich mit einem andern, ähnlich gelegenen Ort um die Ehre streitet, das biblische Emmaus zu sein. Eine Quelle, die hier stark und klar aus dem Felsgrund bricht, hatte seit unvordenklichen Zeiten Siedler angelockt; die Kreuzritter haben sie gefasst, mit einer Krypta umbaut und darüber eine befestigte Kirche errichtet. Als wir den Ort vor Jahren zum erstenmal besuchten, wurde er von einem französischen Pater des Lazaristen-Ordens gehütet. Er trug Blue Jeans, zeigte uns stolz ein kleines Museum von selbstgetätigten Ausgrabungen und bot uns dann ein Grammophonkonzert altchristlicher Musik, die ergreifend-feierlich in der schmucklosen, von sechs mächtigen Pfeilern getragenen Kirche widerhallte. Ein Ritter des Johanniter-Ordens – von dem das trutzige Heiligtum erbaut worden war – schläft in einer Felsnische neben dem Eingang in einem Steinsarg. ■

Mameluckisches Minarett der Grossen Moschee von Ramla. 14. Jh. ▶

Die Mamelucken, ottomanische Söldner türkischer und zirkassischer Herkunft, die dem letzten, schwachen Ayyubiden-Kalifen die Macht entrissen und, aus Ägypten vorstossend, die Kreuzritter endgültig vertrieben hatten, beherrschten Palästina im 14. und 15. Jahrhundert. Sie haben prächtige Bauten in Jerusalem, aber auch auf dem flachen Lande hinterlassen, darunter den mächtigen Turm von Ramla, der unweit des Flugplatzes von Lod ragt.

Er diente der dreizehntorigen Grossen Moschee, die teils von den Umayyaden, teils von den Ayyubiden gebaut worden war, als Minarett; der Mamelucken-Sultan Qalaun hat ihn im Jahre 1318 gebaut.

Baugeschichtlich ebenso bedeutend wie der Turm von Ramla ist die unweit davon gelegene Uneiziyye-Zisterne, ein imponierendes, 789 erbautes, 24zelliges Spitzbogengewölbe, das in der Diskussion über die Ursprünge der Gotik seit jeher eine Hauptrolle spielt. ■





Römischer Sarkophag im Ausgrabungsgelände von Ashkelon

Zu den jüngsten und spektakulärsten Ausgrabungen in Israel gehören zwei monumentale Sarkophage, die in Ashkelon gefunden und glücklicherweise an Ort und Stelle belassen wurden. Man hat sie in eine Art riesige Glassärge eingeschlossen, und da stehen sie nun im blendenden Sonnenlicht inmitten des Ausgrabungsgeländes. Der hier gezeigte Marmorsarg ist von



untadeliger Erhaltung; wenn sein Reliefschmuck eine gewisse dekadente Weichheit auch nicht verleugnet, so gehört die Begegnung mit ihm und seinem ungleich kraftvolleren, aber fragmentarischen Gegenstück doch zum Erfreulichsten.

Nahe davon zeugen eindrucksvolle bauliche Reste und ebenfalls *in situ* belassene Grossplastiken vom Glanz des antiken Ashkelon, wo Herodes geboren wurde und das wohl deshalb die besondere Aufmerksamkeit des baulustigen Tetrarchen genoss. ■



Fresko in einer römischen Grabkammer bei Ashkelon

Diese reizende Grabmalerei findet sich in einer römischen Gruft, die unweit des Ausgrabungsfeldes von Ashkelon in den Dünen gelegen ist. Ihr Besuch lohnt sich nicht nur des Freskenschmucks, sondern auch des Kustoden wegen, der das winzige Kunstdenkmal bewacht. Er ist ein Original von seltener schauspielerischer Begabung, unterhält seine Besucher mit den possierlichsten Schnaken und Schnurren und zeichnet sich auch dadurch aus, dass er als wohl einziger Cicerone der Welt die Annahme eines Trinkgelds kategorisch ablehnt. Sogar Baron Rothschild vermochte ihn von diesem Prinzip nicht abzubringen! ■



Römisches Mausoleum in der Nähe des Flughafens Lod

Dieses kleine, stimmungsvolle Mausoleum fanden wir durch Zufall am Rande des Flugfeldes von Lod, als wir von der letzten Station unserer Rundreise - Ashkelon - nach Jerusalem zurückfuhren. Es ist uns deshalb in schönster Erinnerung geblieben, weil die es umgebenden Wiesen über und über mit kurzstieligen tiefblauen Schwertlilien bewachsen waren. ■



Der Felsendom (Harem esh-Sherif) auf der Tempel-Esplanade in Jerusalem. Vollendet 691, Dekoration der Aussenmauern 16. Jh.

Der Felsendom, in der älteren Literatur meist und irrtümlich als Omar-Moschee bezeichnet, steht an beherrschender Stelle auf der Esplanade, die den zweiten, von Titus zerstörten Tempel trug. Der achteckige Bau wurde durch den Kalifen Abd-el-Malik aus dem Geschlecht der Umayyaden bald nach seinem Regierungsantritt 685 begonnen und 691 vollendet. Die mit Bleiplatten gedeckte, vergoldete Kuppel wölbt sich über dem Felsen, auf dem sich nach islamischer Überlieferung das Abrahams-Opfer abspielte und von dem aus der Prophet auf einem Flügelross gen Himmel fuhr. Eine Wandelhalle führt in dem den Kuppelraum umgebenden Oktogon um den Felsen.

An Alter und Verehrungswürdigkeit dem Felsendom ebenbürtig ist die Al-Aqsa-Moschee, die auf einer etwas tiefer gelegenen Ebene der Esplanade steht. Sie wurde im Lauf der Jahrhunderte mehrmals verändert und diente, wie auch der Felsendom, zur Kreuzritterzeit als christliche Kirche.

Das Innere des Felsendoms wurde schon zur Zeit seiner Erbauung mit farbigen und vergoldeten Mosaiken aufs reichste geschmückt. Nach der Eroberung Jerusalems durch die Türken wurden auch die oberen Partien der Aussenwände mit farbigen Kacheln ausgelegt. Von besonderer Schönheit ist das Schriftband, das diese Dekoration nach oben abschliesst; sein dynamischer Schwung kontrastiert aufs glücklichste mit den steilen Lettern, die auf den Tympana der Haupteingänge zu sehen sind. ■



Eines der vier Hauptportale des Felsendoms
mit Kachelverkleidung aus dem 16. Jh.



Marmorintarsien am Sockel des Felsendoms



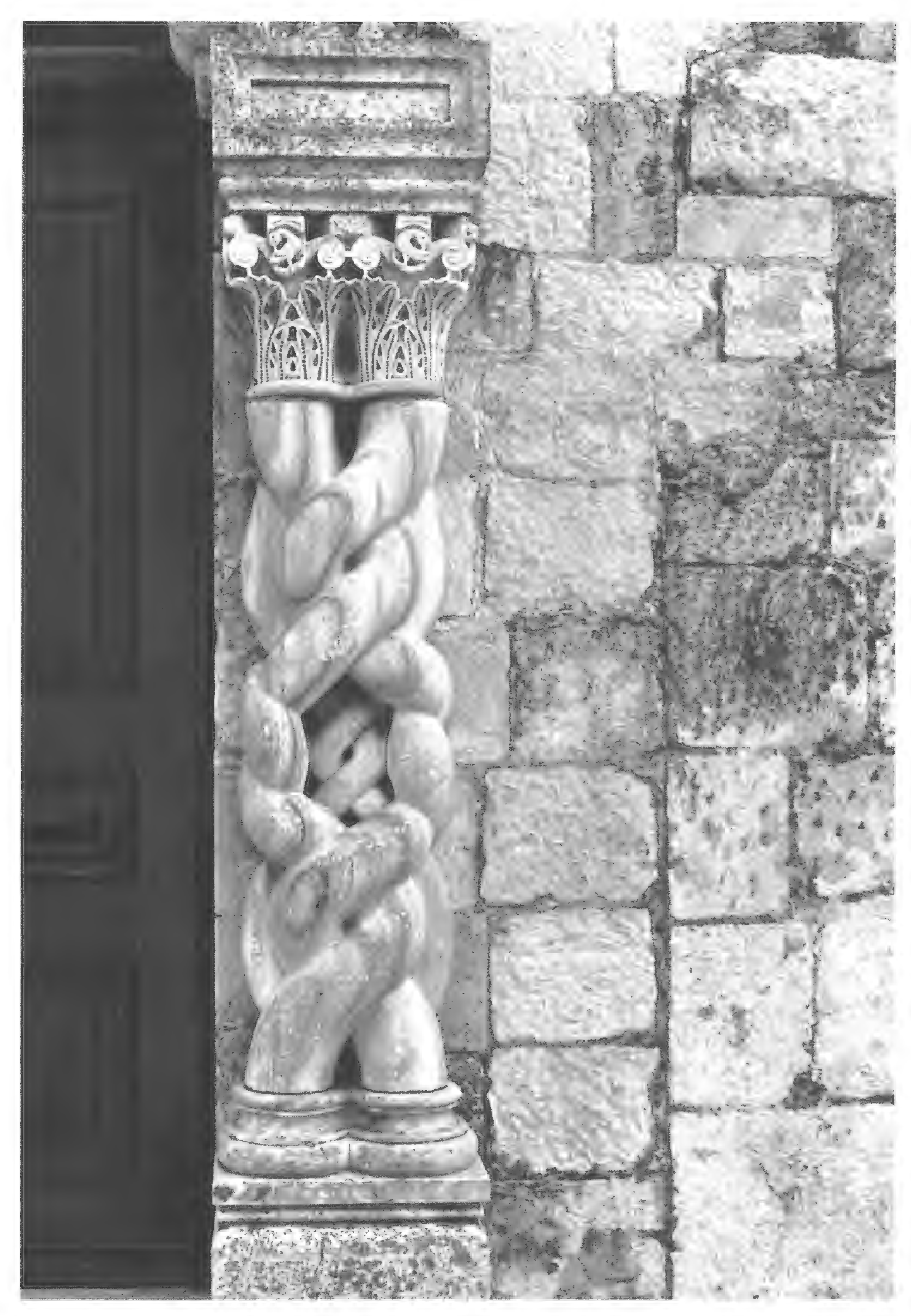


Kapitelle aus der Kreuzritterzeit am Portal der Heiliggrabkirche

Unter den christlichen Pilgerstätten des Heiligen Landes stand zu allen Zeiten die Heiliggrab-Kirche an erster Stelle. Ihr Inneres birgt den Felsen von Golgatha und das Grab Christi. Der erste Bau wurde von Kaiser Konstantin errichtet, nachdem seine Mutter, die heilige Helena, an dieser Stelle das Wahre Kreuz gefunden hatte. Dieser im Jahre 335 geweihte Bau wurde von den arabischen Eroberern bis auf geringe Reste zerstört. Die heutige Kirche geht auf die Zeit der Kreuzritter zurück; sie wurde später mehrfach verändert und erweitert.

Den tiefsten Eindruck macht die Heiliggrab-Kirche beim Einnachten, wenn Dunkelheit störende moderne Zutaten verschleiert und Dämmerung gewaltige Pfeiler, Wölbungen und Kuppeln umfängt. ■

Jerusalem. Byzantinische Doppelsäule an einem der Nebengebäude des Felsendoms ▶





Jerusalem. Turm und Ringmauer aus der Kreuzritterzeit

Partie des Löwentores in Jerusalem mit den Wappenlöwen des Sultans Baybars. 13. Jh. ▶

Seitdem das Goldene Tor durch die Türken zugemauert wurde, ist das Löwentor der einzige östliche Zugang zur Altstadt Jerusalems. Es erinnert an die Zeit der Mamelucken-Herrschaft, die von der Vertreibung der Kreuzritter bis zur Eroberung der Stadt durch die Türken Anno 1516 dauerte. Die Löwenpaare, die links und rechts des Torbogens angebracht sind, sind das Wappenzeichen des Sultans Baybars, der die Besitznahme Palästinas durch die in Ägypten stationierten Söldnerheere eingeleitet hatte; sie finden sich auch an andern Baudenkmälern des Landes.

Die Mamelucken-Herrschaft hat in Jerusalem viele prächtige Bauten hinterlassen; vor allem aber wurde damals das Gesicht der Altstadt durch kunstvoll gegliedertes Gemäuer und kühne, die Gassen überwölbende Spitzbogen für immer geprägt. ■





Pfeilerfresken in der Kirche des Kreuz-Klosters in Jerusalem. Auf der gegenüberstehenden Seite: Gesamtansicht des im 11. Jh. wiederhergestellten byzantinischen Klosters

Das Kreuz-Kloster wurde in byzantinischer Zeit an der Stelle gebaut, wo nach der Überlieferung der Baum gewachsen war, aus dem das Kreuz Christi gefertigt wurde. Der heutige Bau wurde auf den Resten des ursprünglichen im 11. Jahrhundert errichtet. Er war als Festung gedacht, was nicht nur durch sein mächtiges Mauerwerk, sondern auch dadurch zum Ausdruck kommt, dass man ihn nur gebückt durch eine winzige Türöffnung betreten kann. Im Innern umfängt den Besucher griechischer Klosterfriede, bieten sich dem Auge lichterfüllte Kuppelräume und freskenbedeckte Pfeiler und Gewölbe.

Das Kreuz-Kloster liegt in einem engen Tal, das sich vom Knesset-Gebäude zwischen der Jerusalemer Neustadt und den Hügelstufen hinzieht, auf denen das Israel Museum und die Universität stehen. ■





Synagoge in den Gartenanlagen der Neuen Universität Jerusalems. Auf der gegenüberstehenden Farbtafel: Der «Golem» von Niki de St-Phalle in einem Aussenquartier Jerusalems

In den Gartenanlagen der Neuen Universität steht eine kleine Synagoge, die mit dem unweit von ihr befindlichen *Schrein des Buches* zu den eigenartigsten und eigenständigsten Bauwerken des modernen Jerusalem zählt; sie ist ein Gemeinschaftswerk der Architekten H. Rau und D. Reznik. Der auf der gegenüberstehenden Farbtafel abgebildete *Golem* von Niki de Saint-Phalle (1971) ist ein Spiel- und Kletterplatz für Kinder; die grösste Attraktion des liebenswürdigen Ungeheuers ist seine Zunge, die den Kleinen als Rutschbahn dient. ■





«Les Trois Grâces» von Jean Arp an der King George Street in Jerusalem

Das moderne Jerusalem dürfte zu den Stätten gehören, wo die zeitgenössische Monumentalplastik am gültigsten und vollständigsten studiert werden kann. Das gilt nicht nur für den *Billy Rose Garden* beim Israel Museum, der Hauptwerke der Bildhauerkunst aus aller Herren Ländern vor Augen führt, sondern auch für die Plätze und Anlagen der Neustadt. Hier begegnet man unter vielen andern Meisterwerken der auf der übernächsten Seite abgebildeten *Forêt Humaine* von Ossip Zadkin und den oben gezeigten *Trois Grâces* von Jean Arp. ■



Das Sherover-Theater in Jerusalem. 1973

Eine streng gehandhabte, noch aus der britischen Mandatszeit stammende Bauvorschrift hat den neuen Quartieren Jerusalems ein einheitliches Gesicht verliehen: Alle Gebäude müssen aus dem einheimischen Kalkstein errichtet oder mit diesem verkleidet werden. Im übrigen ist der Phantasie und dem Formwillen der Architekten keine Grenze gesetzt, und man kann sagen, dass im allgemeinen gut gebaut wurde und wird. Es gibt aber einige Beispiele, die das Mittelmass hoch überragen und für das Aufkommen eines eigenständigen, nationalen Stils zeugen. Dazu gehört das erst im Vorjahr fertiggestellte Sherover-Theater. Es ist das Werk der Architekten Sh. Nadler, S. Bixon und M. Nadler, die zusammen mit dem Bildhauer Y. Shemi ein vorbildliches architektonisch-plastisches Ganzes geschaffen haben. ▪



«La Forêt Humaine» von Ossip Zadkin in Jerusalem



Wohnhaus in dem zum Teil zerstörten, jetzt im Wiederaufbau begriffenen jüdischen Viertel der Jerusalemer Altstadt

In der Jerusalemer Altstadt waren den einzelnen Religionsgemeinschaften von alters her streng abgegrenzte Wohnquartiere zugeteilt: den Muselmanen der Osten, den Katholiken und Protestanten der Nordwesten, den Armeniern der Südwesten und den Juden dasjenige zwischen dem armenischen und dem Tempelberg. Dieses jüdische Viertel wurde unter jordanischer Herrschaft entvölkert und zum Teil zerstört. Es wird jetzt wiederaufgebaut, und zwar in einem Stil, der dem ehrwürdigen Gesamtbild der Altstadt Rechnung trägt, dabei aber doch durchaus heutig ist. Das hier abgebildete Wohnhaus gibt einen Begriff dieser vorbildlichen Altstadtsanierung. ■

BILDERGESCHICHTEN VON SANDRO BOTTICELLI

Ausgewählt und kommentiert von Charles Bardet

Sandro Botticellis «kleine Formate» sind über die ganze Welt zerstreut, und wenig Hoffnung besteht, dass man sie eines Tages gemeinsam ausstellen wird. Grund genug, eine solche Vereinigung des Getrennten in der Form eines Zeitschriftenbeitrags zu bewerkstelligen. Wobei Vollständigkeit nicht angestrebt, das Augenmerk vielmehr darauf gerichtet war, vom Schönen das Schönste und aus den drei Themenkreisen des Malers - Fabel, Historie, Legende - die gültigsten Beispiele auszuwählen.

Es gab grosse Meister, die für das «kleine Format» nichts übrig hatten, es überhaupt nicht oder dann nur für Gelegenheitsarbeiten heranzogen. Von van Eyck bis Picasso aber fanden sich immer wieder Maler, die auf Tafeln oder Leinwände bescheidensten Ausmasses ihre ganze Schöpferkraft verwandten. Sandro Botticelli gehört zu ihnen. Liebhaber und Kenner haben von jeher das kleine Bild *Die Verleumdung des Apelles* ebenso hochgeschätzt wie die grossen Panneaux mit der *Geburt der Venus* und dem *Frühling*. Und je länger man sich mit seinen «kleinen Formaten» befasst, um so augenfälliger wird es, dass Botticelli nie erfindungs- und geistreicher, fabulierfreudiger, leidenschaftlicher und graziöser war als hier.

Von der humanistisch-verschlüsselten *Verleumdung* abgesehen herrscht in den Bildergeschichten Botticellis ein fast populärer Grundton. Kein Wunder, denn sie stehen in der Tradition jener gemalten und holzgeschnittenen Historien weltlicher oder geistlicher Natur, die sich bis ins 13. Jahrhundert zurückverfolgen lassen und die ein moderner Forscher etwas respektlos als *Early Comic Strips* bezeichnet hat. Und auch als Vorläufer des Stummfilms kann man diese auf ausdrucksstarker Gestik und Mimik fussenden Szenenfolgen bezeichnen. Doch braucht es weder Vor- noch Nachfahren, um die Bildergeschichten Sandro Botticellis der Aufmerksamkeit zu empfehlen: Ihr Handlungsreichtum, die Menschenschönheit der auftretenden Personen, die Eleganz der Dekorationen, in denen sie agieren, und die Poesie, die jede Darstellung durchweht, sprechen für sich selbst.

Die früheste Bilderfolge Botticellis behandelt die Geschichte des Nastagio degli Onesti, die im Decamerone Boccaccios am achten Tag erzählt wird.

Die eigentliche Handlung spielt sich auf den ersten drei Bildern ab, während die vierte Darstellung auf verschiedene Weise gedeutet werden kann: als Epilog der Erzählung selbst, das heisst als Schilderung des Hochzeitsfestes, das die Fabel glücklich beschliesst, oder aber einfach als Erinnerungsbild für die Vermählungsfeierlichkeiten jenes florentinischen Paares, dem die Bildergeschichte zum Geschenk gemacht wurde. Hier, kurz zusammengefasst, der Gang der Handlung:

Erste Episode

Nastagio, ein junger, begüterter Edelmann aus Ravenna, liebt die Tochter von Messer Paolo Traversari, eine hochmütige Schöne, die seine Huldigungen ablehnt und ihn so dem Selbstmord nahe bringt. Auf dem ersten Bild, das wie ein Buch von links nach rechts gelesen sein will, ergeht sich der betrübte Nastagio in einem Pinienwald. Plötzlich kommt ein nacktes junges Mädchen, das von zwei Hunden gehetzt wird, von rechts durch die Stämme gerannt. Ein Reiter in dunkler Rüstung folgt der Meute und bedroht die Fliehende mit seinem Schwert.

Zweite Episode

Nastagio, der unbewaffnet ist, ergreift einen Knüppel, um der Unglücklichen beizustehen. Der Verfolger gibt sich als Geist eines abgeschiedenen Ravennaten

Fortsetzung Seite 52

Die Geschichte des Nastagio degli Onesti I
1483. Tempera auf Holz
Erste Episode. 83 × 138 cm. Madrid, Prado
Zweite Episode. 82 × 138 cm. Madrid, Prado

Die Geschichte des Nastagio degli Onesti II
1483
Dritte Episode. 84 × 142 cm. Madrid, Prado
Vierte Episode. 83 × 142 cm. Florenz, Marchese Pucci





zu erkennen, der sich vor nicht langer Zeit selbst entleibt hatte, weil er – gleich Nastagio – von seiner Geliebten abgewiesen worden war. Er und die kurz nach ihm ebenfalls verstorbene Spröde waren dazu verdammt worden, jeden Freitag die grässliche Hetzjagd und die Schlächterszene zu mimen, deren Zeuge Nastagio jetzt wird: Das Mädchen strauchelt, ihr Verfolger durchbohrt sie von hinten mit dem Schwert, schlitzt ihren Leib auf, reisst ihr Herz und Eingeweide heraus und wirft alles den Hunden zum Frass vor. Schliesslich erhebt sich die so übel Zugerichtete, als wäre nichts geschehen, und die unselige Geisterjagd wird wieder aufgenommen.

Dritte Episode

Nastagio, aufs tiefste beeindruckt, beschliesst die Nutzanwendung aus dem unheimlichen Erlebnis zu ziehen. Er lädt eine glänzende Gesellschaft, darunter auch die unnahbare Geliebte und deren Eltern, auf den nächstfolgenden Freitag zu einem Mahl auf jene Waldlichtung ein, wo sich die Geistertragödie abspielen wird. Und tatsächlich: Zur bestimmten Stunde erscheinen die Fliehende und ihr Verfolger, und die grässliche Szene spielt sich vor den Augen der tafelnden Gäste ab. Die Angebetete geht in sich und willigt ein, Nastagios Gattin zu werden. Und Boccaccio fügt hinzu: «Der ausgestandene Schrecken hatte nicht nur dieses eine Gute, sondern es wurden auch alle Damen von Ravenna so ängstlich, dass sie von nun an den Wünschen der Männer viel leichter nachgaben als bisher.»





Die Verleumdung des Apelles
Um 1495. Tempera auf Holz
62 x 91 cm. Florenz, Uffizien



Dieses zwar bis in alle Einzelheiten ausgedeutete und doch geheimnisvolle Bild nimmt unter den «kleinen Formaten» Botticellis den ersten Platz ein. Es handelt sich um den Rekonstruktionsversuch eines verschollenen, aber von Lukian genau beschriebenen Werkes des spätgriechischen Malers Apelles mit dem Titel *«Die Verleumdung»*. Wir sehen den eselsohrigen König Midas, der in einem reich ausgeschmückten Saal zu Gericht sitzt. Zwei junge Frauen, die Verkörperungen der *Dummheit* und der *Verdächtigung*, bemühen sich um ihn als Ohrenbläserinnen. Vor dem Richter steht mit anklagender Gebärde ein Mann; er stellt den *Neid* dar. Hinter ihm die *Verleumdung* in Person. Sie trägt in der Linken die Fackel der Wahrheit und schleppt ihr nacktes Opfer an den Haaren vor den Richterstuhl. Ihr Haupt wird von zwei jungen Mädchen, den *falschen Zeugnissen*, geschmückt. Mit dem dramatischen Geschehen der rechten kontrastiert die statische Ruhe der linken Bildhälfte. Dort wendet sich eine dunkel vermummte Vettel, die *Reue*, nach einem schönen jungen Weib zurück, das die Rechte wie anklagend zum Himmel erhebt. Es ist die von allen verachtete und im Stich gelassene *Wahrheit*. Die Reliefs an den Pfeilern stellen Szenen aus der Göttergeschichte und aus der Bibel dar; in der Wölbung ganz links oben erscheinen drei Szenen aus der Geschichte des Nastagio degli Onesti, die Botticelli ein Jahrzehnt zuvor in einem Bilderzyklus behandelt hatte.



Die Geschichten berühmter Frauen
Um 1500. Tempera auf Holz
Die Geschichte der Virginia
86 x 185 cm. Bergamo, Accademia Carrara
Die Geschichte der Lukrezia
80 x 178 cm. Boston, Mass.
Isabella Stewart Gardner Museum





Diese beiden Darstellungen fussen auf Texten des Titus Livius, die die Missgeschicke tugendhafter Römerinnen zum Gegenstand haben; sie sind unter dem Titel «Die Geschichten berühmter Frauen» bekannt.

Die erste Tafel erzählt das Schicksal der Virginia, eines Mädchens aus dem Volke, das sich weigerte, dem Richter Appius Claudius zu Willen zu sein. Dieser missbrauchte darauf seine richterliche Gewalt, indem er Virginia zur Sklaverei verurteilte. Um die Tochter vor Schande zu bewahren, gab ihr Virginius, der Vater, den Tod - wie links im Bilde zu sehen ist. Das Zentrum und die rechte Bildhälfte schildern dann das Entsetzen des Volkes über das Geschehene und den Aufstand der Legionäre, die den korrupten Richter mit ihren Lanzen zu Tode bringen.

Die zweite Tafel gilt der in der Malerei oft dargestellten Geschichte der tugendsamen Lukrezia, die sich, von Tarquinius Superbus entehrt, selbst entleibte und damit das Signal für die Vertreibung der Könige aus Rom gab. Botticelli hat den Schwerpunkt seiner Darstellung auf diesen letzteren, politischen Aspekt verlegt. In der Bildmitte sehen wir die aufgebahrte Leiche Lukrezias, umgeben von den aufgebrachten, sich zur Revolte rüstenden Bürgern Roms. Die Schändung und der Opfertod der Tugendsamen hingegen spielen sich in einer Türöffnung und unter einem Arkadenbogen links und rechts im Bilde ab.



Die Geschichten des hl. Zenobius I
1495–1500. Tempera auf Holz
Die Berufung des Heiligen
66,5 x 149,5 cm. London, National Gallery
Drei Wundertaten des Heiligen
65 x 139,5 cm. London, National Gallery





Zenobius, der Held der letzten auf uns gekommenen Bildergeschichte Botticellis, war ein Florentiner Lokalheiliger, der dort im 4. Jahrhundert gelebt und gewirkt haben soll.

Die erste Tafel erzählt Berufung und Taufe des Heiligen und seine Erhebung zum Bischof. Links sehen wir, wie Zenobius seine Braut verlässt, um sich einem geistlichen Leben zu widmen; Muhmen und Nachbarinnen bereden das Ereignis. Es folgt die Taufe des jungen Mannes durch den Bischof Theodosius. In der nächsten Szene wohnt Zenobius, neben seinem bärtigen Vater knieend, der Taufe seiner Mutter bei. Die letzte Episode zeigt den zu Jahren Gekommenen im Augenblick, da ihm von Papst Damasus die Bischofswürde verliehen wird.

Die zweite Tafel berichtet über drei Wundertaten des Heiligen. Links im Bilde nimmt er eine Teufelsaustreibung vor an zwei jungen Männern, auf denen ein Mutterfluch gelastet hatte; in der Mitte sehen wir die Auferweckung eines Knaben, der ihm von seiner Mutter, einer Pilgerin, in Obhut gegeben worden war und in deren Abwesenheit das Zeitliche gesegnet hatte; rechts heilt Zenobius einen Blinden, der sich zum Dank für die Wundertat zum Christentum bekehren wird. Es gelang, die Florentiner Stadtlandschaft, in der sich die drei Mirakel abspielen, mit einiger Sicherheit zu lokalisieren.

Die Geschichten des hl. Zenobius II
Vier Wundertaten des Heiligen
67,3 x 150,5 cm. New York,
Metropolitan Museum of Art
Die letzten Taten des Heiligen
66 x 182 cm. Dresden, Gemäldegalerie

Die dritte Zenobius-Tafel erzählt vier Wundertaten des Heiligen. Links wohnen wir der Auferweckung eines Mannes bei, der auf der Totenbahre vor den Bischof gebracht wurde. In der Bildmitte wird ein vom Pferd Gestürzter geheilt; was die beiden eingesargten Gerippe zu bedeuten haben, bleibt dunkel. Die dritte Szene des Vordergrundes zeigt die Heilung oder Auferweckung einer Frau durch den Diakon Eugenius, der im Auftrag seines Bischofs wirkt. Im Hintergrund spielt sich in einer offenen Halle eine vierte Heilung oder Erwekkung ab, die Zenobius selber betätigt.

Die vierte Tafel hat die letzte Wundertat des Heiligen und den Abschied von seinen Klerikern in der Todesstunde zum Gegenstand. Das Mirakel wird in drei Phasen vorgeführt: Ganz links überfährt ein schwerer Wagen einen Jungen; seine Angehörigen stürzen herbei und tragen ihn zum Bischofspalast; der Diakon Eugenius, der schon auf der vorhergehenden Tafel stellvertretend für Zenobius in das Geschehen eingegriffen hatte, gibt den Verunglückten dem Leben und seinen Eltern zurück. Im letzten Bilddrittel sehen wir den bettlägerigen Zenobius im Augenblick, da er seinen Klerikern sein nahes Ende voraussagt und bewegten Abschied von ihnen nimmt. Auch mit dieser Tafel hat sich Botticelli an die topographischen Gegebenheiten gehalten: Die Szene mit dem überfahrenen Jungen spielt vor dem ehemaligen Bischofspalast von Florenz.



NEUE EISENPLASTIKEN VON OSCAR WIGGLI

Aufnahmen von Franco Cianetti Text von Florens Deuchler



Oscar Wigglis Arbeiten der letzten Jahre nehmen an Volumen zu – auch was die Dicke der verformten Eisenplatten anbetrifft – und tendieren zu einer behäbigen Breite. Die überwiegende Zahl der neueren Werke steht nicht mehr auf beinartigen Stützen, die die Periode der «Stengelplastiken» charakterisieren, sondern ruht auf ganzen Schnittflächen, bisweilen auf einer integrierten Sockelplatte. Des Künstlers Anliegen bleiben indessen – logisch und organisch erarbeitet und weiterentwickelt – die gleichen wie im vergangenen Jahrzehnt. Es ist das spannungsvolle Verhältnis zwischen massigem Volumen und geformtem Leerraum. Nicht die intakt geschlossene Form beschäftigt, nicht die makellos nahtfreie Kernplastik, sondern die auflösende Durchdringung des Körpers. Die geheimnisvolle Öffnung der Konstellation intrigiert als künstlerische Aufgabe. Das Bildwerk verkompliziert sich, es ist selten aus einem Stück. Es fügt sich aus Einzelteilen zusammen, wird aus der Vielfalt zu einer neuen Einheit. Dabei spielt der Leerraum innerhalb der Plastik, die Gestaltung der umschlossenen Negativform eine gewichtige, ja für das Verständnis eine entscheidende Rolle. Der Luftkern kann substantielles Material oder für den Betrachter imaginäre Materie enthalten, die sich je nach Vorstellungskraft verdichtet und die Bedeutung eines «Herzstücks» gewinnt. Das Zusammenwirken von positiven und negativen Formen offenbart sich nicht auf den ersten Blick: Wigglis Plastiken müssen umschritten, im Raum gleichsam abgerollt werden. Es gibt keine eigentliche Schauseite oder nur insofern, als eine solche ihre Kraft aus der Erinnerung an die Nebenansichten intensiviert. Die Durchsicht in verschiedenen Diagonalen führt zur Summe der gewährten Einblicke, die Subtilität und Reichtum erschliesst, das optische Spiel der frei fliessenden Übergänge und der trennenden Akzente, das Nahe und Ferne, das In- und Hintereinander offenbart.

Je abstrakter die Formgefüge und -ballungen auf den ersten Blick zu sein scheinen, desto näher rücken sie in Wirklichkeit an geläufige Inspirationsquellen heran. Aufschlussreich sind namentlich jene graphischen Arbeiten, in denen Wiggli Nahaufnahmen weiblicher Körper mit Teilen eigener Plastiken überblendet und zu einer kontrapunktischen Kongruenz bringt. Die beiden dialogisierenden Bildebenen erfahren durch den Dualismus einerseits eine gegenseitige Verfremdung, andererseits gewinnen sie wechselseitige Interpretation. Das konkret Vorhandene und Erkennbare wird der Abstraktion zugeführt, das Abstrakte Vertrautem angeglichen.

Die Überblendung von weiblichem Torso und Plastik ist ein bemerkenswerter und höchst ungewöhnlicher Arbeitsvorgang, der sich aus Wigglis Doppelbegabung als Plastiker und Photograph erklären lässt. In beiden Künsten, gemäss ihren Möglichkeiten, arbeitet Wiggli mit dem Licht. Er erkennt seismographisch genau die Möglichkeiten der chromatischen Schattierungen, wenn es darum geht, die Rundung einer Brust oder die Einsenkung um den Nabel zu modellieren. Die Oberfläche der Haut – oder der Eisenplatte – wird mit einer fein dosierenden Lichtregie abgetastet und ausgeleuchtet, ihre Qualität hervorgehoben, ihre Porenstruktur magisch gefeiert. Die Epidermis seiner Werke beschreibt der Künstler nicht nur mit wissenschaftlicher Distanz, er bewundert sie auch mit liebevoller Zuneigung.

Diese von Wiggli photographisch vorgezeigte Perfektion der Oberfläche, aufs feinste ausgeglichen in den Grauwerten, eignet auch seinen Plastiken, die nicht nur aus den Gegensätzen der massigen Formen, sondern nicht minder aus den Kontrasten der rauhen und sensibilisierten Oberflächen leben. Ich kenne keine Eisenplastik – von der Faktur her landläufig brutal, zumindest vulkanisch kraftvoll, «laut» –, die, ohne ins Geschmäcklerische abzugleiten, von der Oberfläche her solchen Gewinn erzielt und gleichsam zu atmen beginnt. In Wigglis Werk findet eine Vereinigung von Gegensätzlichem statt, die den Künstler in seinem ganzen Schaffen charakterisiert.

Die hier gezeigten Beispiele belegen nur einen Bruchteil der neueren Produktion. Es sind Plastiken, die bald vielfach in den Raum ausgreifen, mit ihren marginalen Stützflächen zentral eingehängte Formen umgeben, die ihrerseits dornartig über die obere horizontale Umrisslinie herausstossen. Das endemische Brustmotiv erscheint bisweilen im Kontext eines aufgebrochenen Thorax, bisweilen als Krönung gewaltig verformter, verzogener und gebogener Eisenplatten. Rillenmotive strukturieren fächer- und treppenförmig die Panzerflächen, um dem einfallenden Licht Einhalt zu gebieten. Daneben bemerkt man die plane Lichtführung. Es entstehen keine abrupten Winkel, sondern Sequenzen aus sanft ineinander gleitenden Formen, die, kontrastreich silhouettiert, sich in der Hauptansicht, einer Fuge gleich, überschneiden. Überall triumphiert die subtil gearbeitete Epidermis: das Unverwechselbare in Wigglis Werk, das den genauen Standort des Künstlers definiert und ihm einen Platz von Rang sichert.



Sculpture 50 L. 1968. Eisen geschmiedet. 30 × 40 × 25 cm



Sculpture 60 G. 1973. Stahl geschmiedet. 35 × 39 × 9 cm





Zeichnung aus dem Buch Hélène. 1972. Bleistift/Découpage. 31 × 24 cm

◀ Sculpture 59 L. 1972. Eisen geschmiedet. 80 × 63 × 31 cm

Sculpture 51 L. 1969/70. Eisen geschmiedet. 55 × 38 × 25 cm

Sculpture 53 J. 1969. Eisen geschmiedet. 42 × 30 × 17 cm ▼





Zeichnung 106 – III. 1972. Kohle/Collage. 59,9 × 42,5 cm

Sculpture 63 A. 1974. Stahl geschmiedet. 40 × 20 × 10 cm ▶



DAS ANDERE JAPAN

Aufnahmen von Jürg Andermatt



Kioto. Postbüro und Nachtklub im Vergnügungsviertel Gion



Tokio. Rechts ein Wohnhaus mit drei übereinander liegenden Räumen und Garage



Osaka. Kinofassade



Tokio. Telephonautomaten im Shinjuku-Bahnhof



Kioto. Apartment-Häuser



Osaka. Plastik-Desserts im Schaufenster eines unterirdischen Coffy Shops



Osaka. Elektrische Leitungen und Telephondrähte



Tokio. Warten auf Taxis



Kioto. Beutelsuppen



Tokio. Wohnblock

Israel - Touristische Hinweise

Der Reisende findet in Israel alle Annehmlichkeiten, die uns der Nachkriegs-Tourismus beschert hat. Der grösste Komfort, der ihn dort erwartet, ist jedoch die rührende und herzerfrischende Aufmerksamkeit der gesamten Bevölkerung. Vom ersten bis zum letzten Tag des Aufenthaltes im Heiligen Land geniesst man das wohlige Gefühl, im wahren Sinn des Wortes Gast zu sein.

Die israelische Hotellerie hat es in knapp zwei Jahrzehnten aus rudimentären Anfängen zu internationalem Ansehen gebracht; dass man dabei vor allem den Ansprüchen und dem Geschmack des gehobenen Gruppenreisenden, besonders des amerikanischen, zu genügen versuchte, war unvermeidlich. Die über das ganze Land verstreuten, neuen Hotels unterscheiden sich denn auch in nichts von den modernen Karawansereien rings um den Erdball, und auch das Essen, das dort verabfolgt wird, schmeckt in Jerusalem nicht anders als in Bangkok oder Tokio. Dank dem Rat von israelischen Freunden jedoch gelang es uns, dieser Uniformität zu entgehen, ohne dabei auf Komfort verzichten zu müssen: In Jerusalem stiegen wir im *American Colony Hotel* ab, und im Norden diente uns der Kibbuz *Ayelet Hashahar* als Standquartier.

Der Kern des *American Colony Hotels* besteht aus einem kleinen Türken-Palais, um das sich mehrere, ebenfalls in historischen Gebäuden untergebrachte Dependancen gruppieren. Zu den Annehmlichkeiten dieser Unterkunft zählen ungewöhnlich spatiöse, luftige Zimmer, ein mit den herrlichsten Blumen buchstäblich angefüllter Patio im Hauptgebäude und der Umstand, dass die Jerusalemer Altstadt und das Rockefeller Museum von dort aus bequem zu Fuss erreicht werden können. Auch tritt an die Stelle eines internationalen Breakfasts ein Buffet mit orientalischen und englischen Spezialitäten.

Was den Kibbuz *Ayelet Hashahar* – zu deutsch Morgenstern – betrifft, so liegt dieser in der schmalen, zwischen Libanon und Syrien eingeklemmten Nordzunge des Landes im oberen Jordantal. Wir erwarteten dort eine eher spartanische Unterkunft und waren erstaunt, einen nach dem Muster amerikanischer Luxus-Motels organisierten Gastbetrieb in wahrhaft paradiesischer Umgebung zu finden. Denn mit den Kibbuzim verhält es sich ein wenig wie mit den Klöstern der Christenheit: viele bleiben klein und arm, andere bringen es zu blühendem Wohlstand.

Wer die in diesem Heft gezeigten Altertümer in Augenschein nehmen will, ist auf einen Mietwagen und einen Reiseführer-Chauffeur angewiesen.

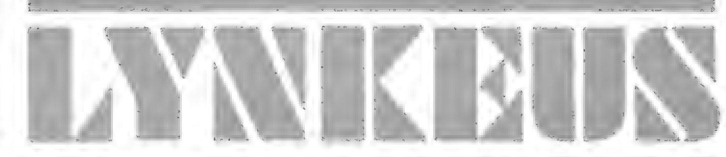
Unser Cicerone war ein junger Mann aus irakisch-jüdischer Familie, sprach – ausser hebräisch und arabisch – perfekt französisch und wusste nicht nur über die im Reisehandbuch stehenden, sondern auch über verborgene Sehenswürdigkeiten Bescheid. Ausserdem gab er uns auf intelligente Art Auskünfte über politische, religiöse, soziale und historische Gegebenheiten und war uns während zehn Tagen ein angenehmer Gesellschafter. Wie ich von Bekannten hörte, die Israel ebenfalls individuell und in Begleitung eines Reiseführer-Chauffeurs bereist hatten, sind die lobenswerten Eigenschaften des unsrigen keine Ausnahme, sondern die Regel. – Mietwagen und Reiseführer-Chauffeure werden in Jerusalem unter anderem durch die folgenden Reisebüros vermittelt: Albany Tours, Zion Square; Daphna Tours, 9, King David Street; Corner Patra Agency, Yafo Road.

Was die Reisehandbücher betrifft, so ist der vor kurzem in der Reihe «World Cultural Guides» (Thames & Hudson, London) erschienene Band *«The Holy Land»* von Michael Avi-Yonah, dem die Texte dieses Heftes stark verpflichtet sind, zu empfehlen. Er gehört zu jener Art Führer, die man mit Vorteil *vor* dem Beginn der Reise zur Kenntnis nimmt, da sein Schwergewicht weniger bei der Beschreibung der einzelnen Sehenswürdigkeiten als auf dem historisch-kulturgeschichtlichen Sektor liegt. Und die Kenntnis der Geschichte Palästina-Israels ist bei so verwickelten kunsthistorischen Gegebenheiten unerlässlich.

Wer sich lieber auf ein Reisehandbuch der traditionellen Gattung verlässt, sei auf den Band Israel der Reihe Les Guides Nagel hingewiesen, doch sei nicht verschwiegen, dass dieser Führer in erster Linie auf die Interessen des christlichen Pilgers ausgerichtet ist und historische und kunstgeschichtliche Fakten summarischer behandelt als *«The Holy Land»*.

Der Dank des Photographen und des Textverfassers dieses Heftes gebührt vor allem den Herren Meïr Meyer und Marc Scheps vom Israel Museum, der Fluggesellschaft EL AL sowie allen alten Jerusalemer Freunden, die uns auch diesen dritten Aufenthalt in Israel zum liebenswürdigen Erlebnis machten. *M.G.*





Les Chefs-d'œuvre absolus de la Peinture

Vélasquez: Les Ménines – Rembrandt: La Ronde de Nuit
Da Vinci: La Joconde – Bruegel: La Chute d'Icare
Office du Livre, Freiburg. Jeder Band Fr. 26.–

Die Parzellierung grosser Meisterwerke der Malerei in Einzelaufnahmen scheint in der Luft zu liegen: Nach dem Stuttgarter Belser Verlag, der Max Seidels Aufgliederungen von Werken Bruegels, Boschs, Grünewalds herausbringt, meldet sich nun auch das Office du Livre in Freiburg mit einer ähnlich gearteten Reihe, die den Generaltitel *Les Chefs-d'œuvre absolus de la Peinture* trägt. Während es sich beim Unternehmen Seidel-Belser aber um monumentale Bände mit Hunderten von Einzelaufnahmen aus mehreren Bildern handelt, beschränkt sich der Freiburger Verlag jeweils auf ein einziges Werk, das zuerst im Ganzen und dann in 17 Ausschnitten gezeigt wird, und zwar durchwegs in Vierfarbendruck. Die zahlreichen schwarzweissen Illustrationen, die in den Text eingestreut sind, sind Vergleichsbildern vorbehalten. Die quadratischen Alben von 26 cm Seitenlänge enthalten je sechzig Seiten Bilder und Text.

Die Begleittexte wurden ersten Kennern der Materie anvertraut, die sich in jedem Fall bemühen, nicht nur Inhalt, Gehalt und Form der jeweiligen Meisterwerke zu analysieren, sondern auch deren Stellenwert im Œuvre ihres Autors zu bestimmen und die Epoche, die sie hervorgebracht hat, knapp zu charakterisieren. Gefolgt werden die Haupttexte von einer Anthologie bedeutender Äusserungen, die im Laufe der Zeit zu dem betreffenden Werk gemacht wurden.

Die Reihe wird durch *Las Meninas* von Velazquez eröffnet. Hier ist gegen die etwas anmassende Bezeichnung als *Chef-d'œuvre absolu* nichts einzuwenden. Denn wenn es auch im Gesamtwerk seines Malers in der *Übergabe von Breda* einen ernst zu nehmenden Rivalen hat, so ist es doch so glanzvoll-beglückend, dass man ihm jeden Ehrentitel gönnt.

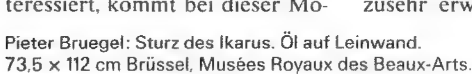
Wer immer sich für die handwerkliche Seite der Malerei interessiert, kommt bei dieser Monographie voll auf seine Rechnung. Denn die farbigen Grossaufnahmen, die in vielen Fällen den Ausmassen des Originals entsprechen dürften, zeigen die stupende Pinselhandschrift des Velazquez in bisher nie gesehener Deutlichkeit. Eine andere Frage allerdings ist es, ob diese Präsentation in extremer Nahsicht dem Eindruck, den der Beschauer des Originals enthält, auch entspricht. Denn man darf nicht vergessen, dass diese kühn und oft tollkühn hingeworfenen Pinselhiebe nicht Selbstzweck sind, sich vielmehr, aus gewollter Distanz gesehen, völlig harmonisch dem Bildganzen einfügen. Mit andern Worten: Der Betrachter solcher Grossaufnahmen sieht etwas, was ihm zu zeigen die Absicht des Malers gar nicht war.

Als fragwürdig erweist sich die Idee des *Chef-d'œuvre absolu* beim zweiten Band der Reihe, die Rembrandts sogenannter *Nachtwache* gewidmet ist. Dieses Werk des Sechsunddreissigjährigen galt im 19. Jahrhundert allgemein als der überragende Gipfel im Werkganzen Rembrandts. In neuerer Zeit hat sich dann die Anteilnahme der Kenner und auch des breiteren Publikums entschieden dem Spätwerk des Meisters zugewendet, und selten dürften jene geworden sein, die der *Nachtwache* die Palme zugestehen. Auch der Textverfasser dieser Monographie, Horst Gerson, scheint sich für seinen Gegenstand nicht allzusehr erwärmt zu haben. Sein Essay ist sorgfältig ausgearbeitet, erschöpfend, was den Inhalt und die formalen Gegebenheiten des Bildes angeht, aber recht distanziert im Vergleich mit den enthusiastischen Ergüssen der älteren Autoren, die im Anhang zitiert werden.

Dass sich die hier geübte Darstellungsweise nur für vielfigurige Bilder eignet, zeigt sich beim Band über Leonardos *Mona Lisa*. Die Zerstückelung der Dame musste schon nach der zwölften Grossaufnahme eingestellt werden; die noch verbleibenden fünf Farbtafeln wurden dann für Vergleichsbilder verwendet. Aber selbst ein Dutzend Ausschnitte sind in diesem Fall zu viel; denn wenn wir gerne eine Grossaufnahme der gekreuzten Hände Mona Lisas betrachten, so ist es wirklich überflüssig, die halbverdeckte Linke in noch stärkerer Vergrösserung zu zeigen. Und auch die Landschaft des Hintergrundes, die sich im Bildganzen so traumhaft-schön ausnimmt, verliert in diesen Detailaufnahmen allen Reiz.

Der vierte und letzte bis dahin erschienene Band gilt dem *Sturz des Ikarus* von Pieter Bruegel d. Ä. Dieses Bild, über dessen frühere Schicksale man nichts Sicheres weiss, wurde erst 1912 bei einem Londoner Kunsthändler entdeckt und für 2500 Goldfranken von den Musées royaux des Beaux-Arts in Brüssel erworben. Obgleich die Autorschaft Bruegels damals von mehreren Kunstgeschichtlern in Zweifel gezogen wurde, fand dieses von Geheimnis und Poesie durchwehte Werk sogleich begeisterten Zuspruch. Vor allem die Maler neigten dazu, es über alle andern seines Meisters zu stellen. Und bei ihm erweist sich dann auch die Methode des Aufteilens in viele Ausschnitte als wert- und sinnvoll. Denn wenn es sich dabei auch nicht um ein besonders grossformatiges Bild handelt – es misst nur wenig über einen Meter in der Breite – und nur gerade drei menschliche Figuren es beleben, so wimmelt es doch von Einzelheiten, die von den bis dahin erreichbaren Reproduktionen unmöglich abzulesen waren. Der Beschauer dieser Monographie hat nun aber die Möglichkeit, sich auch mit der kleinsten Einzelheit in aller Musse auseinanderzusetzen. Mit der fernen Uferpartie am rechten oberen Bildrand zum Beispiel, wo eine turmbewehrte Stadt wie eine Geistererscheinung ragt; oder mit dem bewunderungswürdig gemalten Takelwerk des Segelschiffes, neben dem sich die eigentliche Handlung – der Ikarussturz – abspielt. Wobei von dem unglücklichen Flugpionier allerdings nur die Beine und ein paar auf das Wasser niedergleitende Federn zu sehen sind...

M. G.


Pieter Bruegel: Sturz des Ikarus. Öl auf Leinwand.
73,5 x 112 cm Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts. Rechts: Detail





OTTO MAZAL

Himmels- und Weltenbilder

Kleinodien österreichischer Buchmalerei aus der Österreichischen Nationalbibliothek Edition Tusch, Wien. Fr. 160.–

Es ist immer wieder vermerkt worden, wie bescheiden der Platz ist, den die Buchmalerei des Mittelalters im allgemeinen Kunstbewusstsein einnimmt, verglichen mit der Plastik, der Wand- und Glasmalerei und dem erst spät auftretenden Tafelbild. Dabei kommt zwischen Spätantike und Renaissance in mehreren Epochen der Buchmalerei unter allen Künsten der unzweifelhafte Primat zu. Sie dokumentiert überdies – auch das darf nicht vergessen werden – das künstlerische Leben und die Stillage in Perioden oder Regionen, wo die übrigen Gattungen der Malerei ausfallen, weil wichtige Zeugnisse durch Brand, kriegerische Zerstörungen (bis zu den Bombardierungen des Zweiten Weltkriegs) oder durch bilderstürmerische Exzesse (etwa in der Reformationszeit) untergegangen sind.

Ein staunenswertes Phänomen: So empfindlich, so delikat im materiellen Sinne die mittelalterliche Buchmalerei ist, sie hat viel besser als andere gleichzeitige Künste die Gefährdungen der Zeiten überstanden. Das hängt natürlich vor allem damit zusammen, dass das kostbare illustrierte Buch von Anfang an sorgfältig gehütet wurde: als Kultgerät in kirchlichem Besitztum, als Kleinod in klösterlichen Buchregalen oder in fürstlichen Bibliotheken. Die Bilderhandschrift konnte, da verhältnismässig handlich, auch in Stunden der Gefahr rasch in Sicherheit gebracht werden. Und in der Gegenwart ruht sie, mit raffinierten Schutzmassnahmen umhegt, in den klimatisierten Tresoren von Bibliotheken und Archiven.

Da liegt selbstverständlich auch der Hauptgrund dafür, dass die grandiosen Schätze mittelalterlicher Buchkunst, die auf uns gekommen sind, nur wenigen Kennern vertraut, breiten Kreisen von Kunstfreunden unbekannt geblieben sind. Die mit Federzeichnungen und Wasserfarben illustrierte oder gar mit silber- und goldgehöhten Illuminationen ausgestattete Pergament-Handschrift eignet sich schlecht zur ständigen Ausstellung und ein, von der Sache her wünschenswertes, individuelles Blättern durch jeden Betrachter verbietet sich aus konservatorischen Gründen von vorneherein. So kommt es, dass mittelalterliche Bilderhandschriften zwar in grosser Zahl auf uns gekommen sind, in vielen Fällen in staunenswert guter Erhaltung, dass sie aber, weil aus technischen Gründen nur begrenzt ausstellbar, der allgemeinen Betrachtung weitgehend entzogen sind und dadurch unbekannt bleiben.

Wenn in einem Bereich des Kunsterbes, dann spielt darum bei der Buchmalerei das Kunstbuch als legitimer Vermittler eine bedeutende Rolle. Das illustrierte Buch im illustrierten Buch darzustellen, die Handschriften-Illumination, wenn möglich in Originalgrösse, in der Kunstbuch-Illustration zugänglich und verfügbar zu machen, das ist um vieles legitimer als beispielsweise die Gewölbe-Ausmalung einer romanischen Kirche in die zweidimensionale Buchillustration zu verkleinern und flachzuklatschen.

Vor diesem Hintergrund verdient jeder Versuch, im Bildband Schätze der Buchmalerei zugänglich zu machen, von vorneherein Beachtung. Denn er leistet einen Dienst der Kunstvermittlung, wie er anders kaum möglich wäre. Dass immer wieder die Hüter eigentlicher Schatzkammern der Buchkunst es sind, die sich zu solchem Dienst aufgerufen fühlen, ist naheliegend. Nicht Besitzerstolz allein, sondern vor allem die Verpflichtung, anvertrautem Gut die verdiente Ausstrahlung zu verschaffen, mag auch Otto Mazal bewogen haben, Kleinodien der österreichischen Buchmalerei aus der Nationalbibliothek in Wien auszuwählen und in einem stattlichen Bildband vorzustellen.



Evangelist Markus aus dem «Liutold-Evangeliar», Mondsee, 3. Viertel 12. Jh.

Das Unternehmen verdient aus mehreren Gründen Anerkennung und Lob. Zunächst weil der Autor sich nicht auf den Standpunkt des hochmütigen Spezialisten stellt, der dem unkundigen Laien ein paar Brocken hinwirft, sondern weil er den Anlass dieser Anthologie benutzt, um in konzentrierter Form zu sagen, was die abendländische Buchkunst überhaupt ist, wie ihre Entwicklungsgeschichte verläuft, welchen Stellenwert sie im Gesamtverband der mittelalterlichen Kunst hat. Otto Mazal entledigt sich dieser Informationsaufgabe in mustergültiger Weise. Sein vorzüglich formulierter Einleitungstext ist allgemeinverständlich, ohne die vielfach komplizierten Tatbestände in unzulänglicher Weise zu simplifizieren. Was hier auf 16 Folioseiten geboten wird, ist eine ideale Einführung in die Kunst der Buchmalerei.

Nicht minder überzeugend sind die knappen Einführungstexte zu den historischen Kapiteln, in die Mazal seinen Stoff ordnet: Vor-Romanik, Romanik, ausgehende Romanik und Frühgotik, Hoch- und Spätgotik, Ausklang der Buchmalerei im 16. Jahrhundert. In diesen Einführungstexten wird jeweils der Stand der Buchmalerei in der zur Diskussion stehenden Epoche vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund kurz umrissen und das, was der Autor anschliessend an Bildproben vorlegt, in die allgemeine Entwicklung eingeordnet. Manchmal wird auch das abenteuerliche Schicksal einer bestimmten Handschrift geschildert. Jede der auf Farbtafeln abgebildeten Buchmalereien erhält so die Bedeutung eines Exempels, das nicht nur als eigenständiges Kleinkunstwerk vor uns gestellt wird, sondern für ein Zeitalter, für eine Kunstschule, für eine bestimmte Buchgattung, für ein bestimmtes ikonographisches Programm Zeugnis ablegt.

Die Auswahl der 48 Farbtafeln hebt mit zwei Buchseiten aus dem vom Ende des 8. Jahrhunderts stammenden «Cutbrecht-Evangeliar» an und klingt, schon tief im Gutenberg-Zeitalter, mit einem 1581/90 in Innsbruck für Erzherzog Ferdinand von Tirol ausgeführten Prachtmissale aus. Nicht der Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek allein war für die Auswahl massgebend. Die vorgelegten Beispiele stammen ausschliesslich aus Werken, deren Herkunft aus dem Gebiet des heutigen Österreich gesichert ist. Damit leistet die Publikation zugleich einen wertvollen Beitrag zur Geschichte der mittelalterlichen Kunst in Österreich. Nicht-österreichische Handschriften bleiben unberücksichtigt, obwohl Wien einige aussergewöhnliche Zeugnisse frühmittelalterlicher Buchmalerei hütet.

Die Farbtafeln zeigen jeweils ein oder zwei Beispiele aus einer illustrierten Handschrift. Ihre Wahl ist so getroffen, dass nicht nur die Stilmerkmale eines Zeitalters deutlich werden, sondern auch die unterschiedlichen Techniken und Möglichkeiten der Bilddarstellung, der Ornamentik, der Beziehungen von Text und Bild gut belegt sind. Jede Tafel ist von den notwendigen präzisen Sachangaben begleitet. Auf die Farbwiedergabe wurde grösste Sorgfalt gelegt.

Der grossformatige Bildband stellt sich gattungsmässig und buchgestalterisch in eine beinahe als «klassisch» zu bezeichnende Tradition des Kunstbuches, ohne gestrig zu wirken. In einer Zeit, da schnellfertig und oft liederlich produzierte Kunstbücher, zum blossen Tageskonsum und raschen Verschleiss bestimmt, das Feld beherrschen, nimmt man gerne ein derartiges Zeugnis qualitätvollen Buchmacher-Handwerks zur Hand. *Willy Rotzler*

JANUS

Man Ray

Edition Praeger, München. ca. Fr. 105.–

«Während ich diese Flasche mit so beliebig beweglicher Flüssigkeit öffne, kann ich über die Aufeinanderfolge von Linien, Kurven und Verschlingungen, über das, was gelehrige Tinte alles zustande bringt, nur staunen.»

Man Ray war ein Erfinder ersten Ranges, denken wir nur an die Rayographs, die photographischen Produkte ohne Kamera. Die quasi Schüler-Beziehung zum berühmten Photographen Alfred Stieglitz war der Anlass zu Man Rays vielseitiger Erprobung der Photographie, immer in Verbindung zu seiner Kunst, die sich kaum festlegen lässt. Er weicht aus, wenn man glaubt, ihn tendenzmässig fassen zu können. Von der Photographie kam er zum Film, den er beliebig einzusetzen verstand.

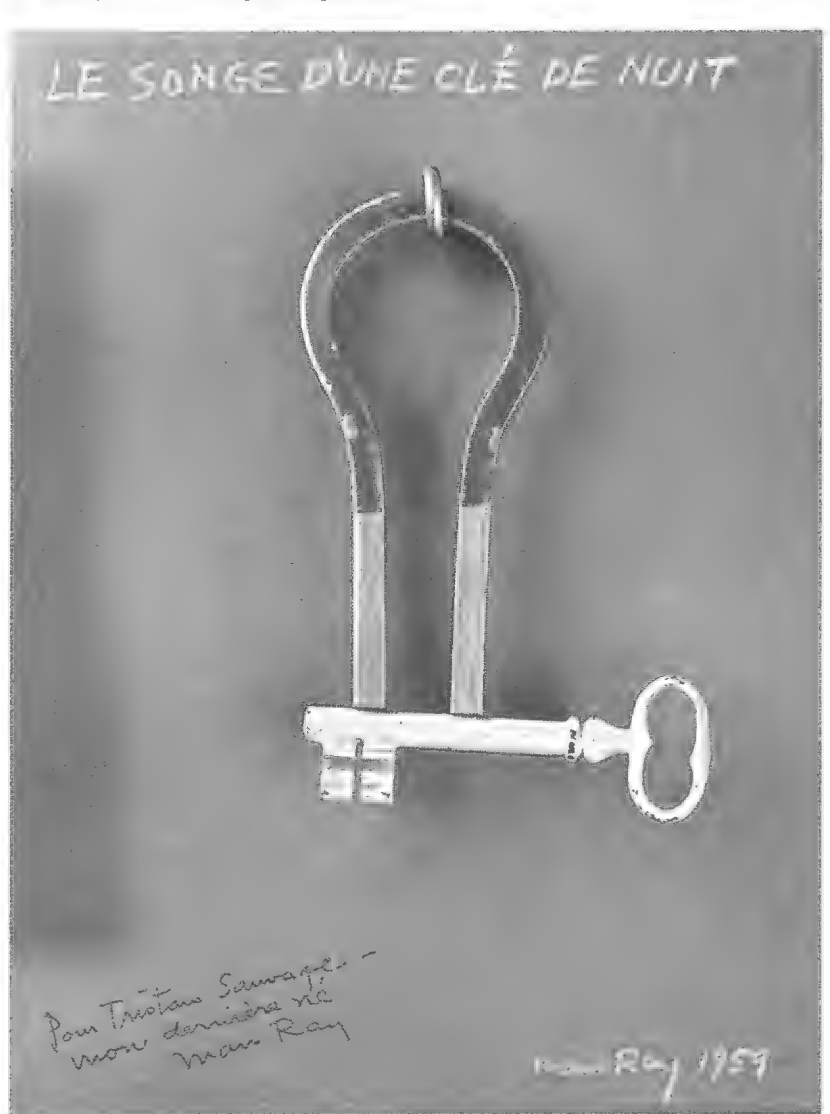
Man Ray, am 27. August 1890 in Philadelphia geboren, war der Sohn einer einfachen bürgerlichen Familie; aus finanziellen Gründen gezwungen, nach New York umzusiedeln, entdeckte Man Ray bereits während der ersten Schuljahre seine Neigung zum Malen und Zeichnen. Er besuchte später private Kunstschulen; dort erfuhr er, wie man *nicht* zeichnen sollte. Er begann sich dann im Lauf der Jahre für den Surrealismus zu interessieren und wurde einer seiner bedeutendsten Praktiker.

In seinen frühen Jahren begegnete er Adon Lacroix, die er 1913 heiratete, eine aussergewöhnliche Frau, die ihn mit den Arbeiten von Rimbaud, Verlaine, Lautréamont und anderen bekannt machte. Man Ray war der eigentliche Begründer des amerikanischen Dadaismus; zusammen mit einigen Kollegen von Ridgefield, wo er mit seiner Frau lebte, förderte und belebte er die amerikanische dadaistische Szene. *The Ridgefield Gazook,* die erste avantgardistische Zeitschrift, erschien mit dem provozierenden Untertitel «we are *not* neutral». Es blieb aber bei einer einzigen Ausgabe, der Nummer 0 vom 31. März 1915, die zwei kleine Zeichnungen von Man Ray und ein Gedicht seiner Frau enthielt. Dann kam der grosse Anreger Marcel Duchamp. Die erste Nummer der Zeitschrift *The Blind Man* erschien. Das Titelblatt stammte von Duchamp. Im Heft selber war die unter dem Pseudonym R. Mutt abgebildete Fontäne (Fountain) – ein Urinierbecken – zu sehen, als Photographie von Stieglitz. Auch Picabia war Mitarbeiter dieses Blattes. Hier fand Man Ray Ideen und Bestätigung. Im Mai 1917 erschien dann die Zeitschrift *Rongwrong,* 1921 folgte *New York Dada* mit einem Text von Tristan Tzara und einer photographischen Arbeit von Man Ray. Eine weitere Publikation, auf Veranlassung von Man Ray entstanden, war die Zeitschrift *TNT,* von der auch nur eine Nummer, März 1919, erscheinen konnte. Man Ray war also Kollege, Freund und Mitmacher der berühmtesten Dadaisten, aber auch vielseitiger Beeinflusser der folgenden Jahre. Dank seiner illusionslosen, extravaganten Einstellung verselbständigte er sich rasch und fand seinen eigenen Stil. Er löste sich von seiner ersten Frau, Adon Lacroix, und entschloss sich, nach Europa zu gehen, offenbar einen alten Wunsch verwirklichend. Der Wechsel von Kontinent zu Kontinent veränderte sein Leben, seine Auffassungen, seine künstlerische Ausdrucksweise. Es war wieder die Photographie, die ihn zu beschäftigen, zu beeinflussen begann. Imagination und reproduzierbare Wirklichkeit waren die wichtigen Elemente, die ihn beeindruckten, die er in den Griff zu bekommen hoffte. Es gelang ihm auf vortreffliche Weise.

Verfremdung ist ein geläufiger Begriff in der Kunst der letzten Jahrzehnte, oft missverstanden, oft aber auch als unbedingt tauglich für die verschiedensten Ausdrucksmöglichkeiten angewendet. Indem Man Ray photographisches Material mit Maleffekten mischte, die eine Technik gegen die andere austauschte, erreichte er grossartige Resultate des bildnerischen Ausdrucks, die exemplarisch geworden sind. Man Ray ist, wie Marcel Duchamp, nicht zu imitieren. Beide sind singuläre Erscheinungen in der Kunstszene dieses Jahrhunderts. Man Ray vielleicht noch stärker, energischer als Duchamp, weil, ich behaupte es, erfinderischer, kompromissloser und definitiver. Die Dichotomie in Man Rays Kunst war ein Signal für die Kunst der Zwischenkriegsjahre: er erreichte eine nonkonformistische Aussage über künstlerisches Vermögen mit beliebigem Gegenstand.

Als er 1921 in Paris ankam, wurde er von Duchamp empfangen. Paris war für Man Ray eine Konsequenz: in bezug auf seine Existenz und seine Kunst. Er machte die Bekanntschaft der französischen Surrealisten, lernte von ihnen und beeinflusste sie. Zu Beginn der 40er Jahre verliess er Frankreich fluchtartig, er kehrte zu seinen Anfängen zurück. Der Surrealismus wurde nach Amerika exportiert. Keine freiwillige Beliebigkeit; unter dem Druck der politischen Verhältnisse und deren Entwicklung emigrierten viele Repräsentanten dieser revolutionären künstlerischen Bewegung (Breton, Dali, Max Ernst). 1951 kommt Man Ray wieder nach Europa; er versuchte, die Nomenklatur eines Zeitgeistes in vielen Zeiten zu formulieren: «Die Verrücktheit ist eine Uhr oder ein Metronom, das sich weigert, stehenzubleiben.» Das heisst, dass die Zeit für Man Ray ein entscheidendes Element seines Lebens und seiner Kunst bedeutet, das seine Erfindungen und Beschlüsse in Bewegung hält. Es gibt Photographien von Man Ray für einen Text von Paul Eluard *Le Temps déborde,* Katechismus und Bekenntnis.

Heinz Weder



Man Ray: Le songe d'une clé de nuit. 1959. Assemblage 27 × 21,5 cm. Links unten eine Widmung: «Pour Tristan Sauvage, mon dernier né» (Tristan Sauvage ist das Pseudonym für Arturo Schwarz). Mailand, Sammlung Galleria Schwarz

HEINRICH KLOTZ/JOHN W. COCK

Architektur im Widerspruch

Bauen in den USA von Mies van der Rohe bis Andy Warhol
Verlag für Architektur Artemis, Zürich. Fr. 28.50

Ich denke, wenn je ein Architekturbuch als amüsant bezeichnet werden durfte, dann dieses: Tonbandaufnahmen von Gesprächen mit Philip Johnson, Kevin Roche, Paul Rudolph, Bertrand Goldberg, Morris Lapidus und Alan Lapidus, Louis Kahn, Robert Venturi und Denise Scott Brown, Charles Moore. Das fliesst im Feuilletonstil an uns vorbei, mit Bonmots gespickt, manchmal tiefer, manchmal bedeutender, manchmal lustiger, manchmal zögernd. Die Wahl der interviewten Architekten geschah nicht zufällig. Allerdings geben die Autoren zu, ursprünglich ein ganz anderes Buch geplant zu haben: Sie wollten die grossen alten Helden der Architektur aufsuchen, Mies van der Rohe, Gropius, Neutra. Dies war 1969. Die Helden starben den Autoren weg. So verlegten sie die Gespräche zu den Jüngeren, jenen, deren Werke noch umstritten sind, deren Bauten die Gegenwart prägen. Sie änderten ihre Absicht, wurden aus Heldenverehrern zu Kritikern. Sie versuchten in möglichst knapper Form – so sagen sie im Vorwort – «einen Überblick über die gegenwärtige amerikanische architektonische Praxis zu vermitteln, wobei sie nicht allein der vermeintliche Rang der einzelnen Architekten bestimmte, sondern ebenso der mögliche Symptomgehalt ihres Werkes. Ihr besonderes Interesse galt jenen Architekten, die die Doktrin des Funktionalismus bewusst zu durchbrechen suchten und zu Ergebnissen gelangten, die vom allgemein Akzeptierten fortführen, wobei die Fragen von der Absicht bestimmt waren, auf den Widerspruch hinzuweisen, der zwischen neuernder Intention des Architekten und seiner Abhängigkeit von einer zweckrationalistischen Gesellschaft besteht.»

Mit diesem etwas komplizierten Satz im Vorwort fassen die Autoren ihre Absicht und den Gehalt des Buches zusammen. Man könnte es einfacher sagen: Für diese, die angeführten amerikanischen Architekten, ist der Funktionalismus tot, der Internationale Stil vorbei. Der rund vierzig Jahre lang geschmähte Monumentalismus wird teils kühl diskutiert und treibt teils neue Blüten. Man spricht von einer neuen Ästhetik, und Bertrand Goldberg, der Erbauer der kreisrunden *Marina City Towers* mit den blumenhaften Grundrissen, Chicago, 1960, spricht von räumlicher Anonymität, die zu vermeiden sei. Er erzählt vom tiefen Eindruck, den eine Palladio-Tour in Italien in den fünfziger Jahren auf ihn machte.

Jeder der vorgestellten Architekten löst sich auf seine Weise vom Funktionalismus. Die Interviewer führen uns geschickt vom einen Ende der Szene bis zum andern, vom etablierten Ästheten Johnson bis zum aufrührerischen Anti-Architekten Moore. Über allen acht Männern hängt der Schatten von Mies van der Rohe: er hat alle entweder positiv oder negativ beeinflusst. Man könnte ihn ihren Vaterkomplex nennen. Da viele Ansichten nur halb oder sehr spontan formuliert sind, was einen Teil ihres Charmes ausmacht, ist es nicht ganz leicht, die porträtierten Architekten in Worten zu profilieren.



Louis Kahn

Philip Johnson sagt, dass ihn Politik überhaupt nicht interessiert und dass er Architektur weder für eine technische noch soziologische noch demokratische Sache hält. Er baut Häuser mit Kolonnaden und geschwungenen Fensterbögen *(Asia House*, New York, 1959) und sagt von sich selbst: «Ich mache durch Architektur niemand besser. Ich unterhalte, ich begeistere, aber besser machen?» Monumentalität spielt nicht nur im Gespräch mit Philip Johnson eine grosse Rolle, das Wort kommt im ganzen Buch wieder und wieder vor, indem es die Interviewer den Befragten geschickt zuspielen. Diese Interviewer haben als Architekturhistoriker ihre eigene Anschauung, die man in ihren Fragen deutlich spürt. Es ist eine menschliche, wenn man so will demokratische, sich in die bestehende Umgebung einfühlende Architektur, die sie als wünschbar erachten. Johnson ist wohl der amerikanische Architekt, der diesem eminent europäischen Konzept am meisten widerspricht.

Kevin Roche, der auf Johnson folgt, steht ihnen und uns, die wir uns mit ihrem Standpunkt leicht identifizieren können, näher. Er ist soziologischen Fragen durchaus offen. Er will als Mensch bauen, nicht als Architekt. Städtebauliche Fragen, Kommunikationsprobleme, zielgerichtete, systemorientierte Architektur interessieren den Mies-Schüler Roche. Er war übrigens der erste, der oxydierenden Stahl für Fassaden verwendete (1956).

Paul Rudolph betont die Wichtigkeit, die heute bei Grossbauten den Entwicklungsmöglichkeiten, der Veränderbarkeit zufällt. Der Gropius-Schüler vermeidet Symmetrie. Er findet, dass Architektur über Zweckmässigkeit hinaus den Menschen «ergreifen» sollte, er möchte einen Ausweg finden aus der «internationalen Einöde». Bertrand Goldberg erklärt, dass er mit Methoden arbeite, die eher derjenigen der Auto-Industrie als des Baugewerbes entsprechen. Die verformten Schalen an seinen Wohntürmen mit ihren halbrunden Elementen sind konstruktiv und nicht ästhetisch bedingt. Die Raumform wird durch die Schalenkonstruktion geschaffen.

Morris Lapidus, sozusagen der Schäker in dieser Architektenreihe, baut Läden und Hotels, welche die perfekte Kulisse für jeden Bond-Film darstellen. Er baut ein Hotel Fontainebleau mit einem französischen Garten, der nicht französisch ist. Er baut Kitsch. Er baut, «was die Leute mögen». Er stellt die Leute auf eine Bühne, und, wie er sagt, «die Leute lieben das».

Ist Lapidus der Schäker, so ist Louis Kahn der theorienbeschwerte Lehrer. Er ist der in Europa bekannteste in dieser Reihe amerikanischer Architekten. *Seine Medical Research Laboratories* in Philadelphia (1958 bis 1960) sind auch bei uns jedem Architekturstudenten vertraut. Weniger bekannt sind seine Verwaltungs- und Regierungsbauten in Ahmedabad und das Regierungszentrum in Bangla-Desh. Kahn baut gerne in Backstein oder in Backstein und Beton und verwendet demgemäss strenge, durch streng geometrische Öffnungen unterbrochene Mauern, die all seinen Bauten etwas Finsteres geben. Man wird an Fabriken oder Häuser aus dem Beginn des «neuen bauens» erinnert, an jene Übergangsphase zwischen dem Stil von Morris und der Bauweise der zwanziger Jahre. Kahn ist aber viel mystischer, er negiert es, für reine Bedürfnisse zu bauen, er will, dass ein Raum seine eigene Nutzung wachruft, das Bedürfnis sozusagen transzendiert. Er entwirft grossartige Visionen zu seinem Plan von Philadelphia City, in denen er die Strassen mit Flüssen vergleicht, die Docks, Kais und Landeplätze brauchen. Er macht Strassenkreuzungen zu Gebäuden, Punkten des Anhaltens.

Robert Venturi sagt: «Main street is almost alright» und meint damit nichts anderes, als dass eine totale Stadterneuerung viel schlimmer ist als ein vorsichtiges Korrigieren. Venturi weist auf den «strip» hin; er fordert, dass Architektur generell wieder Zeichenträger und Botschaftsvermittler werden müsse. Charles Moore, der mehr theoretisiert, als dass er baut, wendet sein Interesse dem zu, was wir wahrscheinlich als anonyme Architektur von heute bezeichnen würden. Er ist gegen Paläste, er ist auch gegen Monumente. Seine Aussage wird, da er wenig gebaut hat, nicht sehr deutlich, man kann ihn aber doch als Gegenpol von Rudolph oder Johnson mit ihren anspruchsvollen Bauten bezeichnen.

Vom Anspruch auf Monumentalität bis zur Anti-Architektur wird der Leser durch die amerikanische Bau-Landschaft in diesen Interviews geführt. Auf den rund dreihundert Seiten des Bandes wird gezeigt, wie sich die heutige amerikanische Architektur aus den Fesseln von Mies zu befreien trachtet. Da man, anders als in Europa, ausser der neonglitzernden Main Street und ein wenig kolonial-sauberem Stil dem Wuchern der Neubauten wenig entgegenzustellen hat, ist die Auseinandersetzung mit «Architektur – wohin?» viel brennender als bei uns. Das Buch ist sehr sorgfältig aufgebaut und redigiert und erst noch amüsant und leicht zu lesen. Es ist sowohl Architekten wie Laien zu empfehlen. Wir raten, bei der Lektüre ein Lexikon zur Hand zu haben, etwa Knaurs Lexikon moderner Architektur. So können wir kurz dem nachgehen, was wir im Buche vermissen: Sachliche, kurze Lebensläufe und Angaben über die Werke der angeführten Architekten. In einer zweiten Ausgabe wäre dies leicht nachzuholen und würde die wirklich wertvolle, sehr aktuelle und stimulierende Lektüre noch erleichtern.

Silvia Kugler

BERNHARD ANDERES

Glasmalerei im Kreuzgang Muri

Hallwag-Verlag, Bern. Fr. 50.–

Unter den 57 Renaissance-Kabinettscheiben, die sich im Kreuzgang des Klosters Muri AG befinden, fällt eine ganz besonders auf: die Wappenscheibe des Königs von Spanien, Philipps II., gesäumt von der Ordenskette des goldenen Vlieses. Welche Machtfülle verbirgt sich hinter den heraldischen Zeichen im viergeteilten Feld! Da sind der Turm von Kastilien und der Löwe von León, dann die Farben Aragoniens und der Adler von Neapel-Sizilien, der österreichische Bindenschild, die Schrägbalken von Burgund, die Lilien der Valois, der goldene Löwe von Brabant, der rote Adler von Tirol, der schwarze Löwe von Flandern und die Schlange des Herzogtums Mailand. Wie kommt das Kloster Muri zu einem Zeichen der Verbundenheit von seiten einer derartigen Weltmacht?

Muri ist eine Gründung des habsburgischen Grafen Radbot. Aufs Jahr 1027 zurückgehend, ist es das älteste habsburgische Hauskloster und die frühste Nekropole des später so bedeutenden Fürstengeschlechts. Seine Funktion als Erbbegräbnis trat Muri 1311 an Königsfelden ab. Es mutet eigenartig an, dass dieses Landkloster am Anfang einer Reihe von habsburgischen Begräbnisstätten steht, die mit der Monumentalarchitektur des Escorial ihren Höhepunkt finden. Übrigens: vor drei Jahren geriet das Haus Habsburg in Zusammenhang mit Muri wieder ins Gespräch. Damals wurde im Nordarm des Kreuzganges eine Familiengruft für die Angehörigen des 1922 auf Madeira in Verbannung gestorbenen Kaisers Karl errichtet. Dieser war Nachkomme des Klosterstifters Radbot in der 28. Generation.

Die mittelalterliche Klosteranlage erfuhr im Lauf der Zeit manche Veränderung. Die grösste, als der Tessiner Giovanni Bettini das Langhaus der romanischen Basilika durch ein lichterfülltes Oktogon ersetzte. Nach Hanspeter Landolt hat hier der aus Ostrom und der islamischen Welt stammende Zentralbaugedanke «einen glanzvollen und in dieser Grössenordnung einmaligen Höhepunkt» gefunden. Wer sich heute der Kirche von Norden her nähert – sei es, dass ihn die Barock-Architektur oder die weltberühmte Orgel anzieht –, dem zeigt sich der Kirchenkomplex als Synthese von romanischen, gotischen und barocken Formen.

Für manchen Kunstfreund stammen die grossartigsten Schätze Muris aus einer andern Epoche: die Kabinettglasmalerei, die hier so reich belegt ist, wird als der typischste und eigenständigste Beitrag der Schweiz zur Kunst der Renaissance bezeichnet.

Die Kabinett- oder Wappenscheiben sind Zeugnisse des in der Eidgenossenschaft erwachten politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Bewusstseins. Nach dem Untergang der alten Eidgenossenschaft spielte die Wappenscheibenkunst so gut wie keine Rolle mehr. Als Relikte der Feudalherrschaft wurden sie zerstört oder zu Schleuderpreisen an Privatsammler verkauft. Das Glück wollte es, dass nach der Aufhebung Muris im Jahr 1841 Kunstfreunde sich darum bemühten, die Bildscheiben als Ganzes zu bewahren. So wurden diese Meisterwerke vorübergehend nach Aarau gebracht und in der Kantonsbibliothek ausgestellt.

Grosse Sammlungen von Kabinettscheiben waren im 16. und 17. Jahrhundert keine Seltenheit. Schon im 15. Jahrhundert hatten Private, Städte und Stände damit begonnen, sich gegenseitig Fenster und Zierscheiben zu schenken. Wir wissen, dass es an der Tagsatzung zu einer eigentlichen Scheibenbettelei kam, die den «Staatshaushalt» nicht wenig belastete. Jede Gemeinde glaubte ein Anrecht auf Glasmalereien im Rathaus, Schützenhaus oder Zeughaus zu haben.

Bei den Wappenscheiben handelt es sich um Prestigegeschenke. Oft bestimmte nicht Zuneigung und Sympathie den Verteilmodus, sondern politische Taktik. Was den Inhalt betrifft, so stehen sie den modernen Visitenkarten näher als den Kunststiftungen, bei denen das Sujet in den allermeisten Fällen mehr oder minder auf den Beschenkten abgestimmt ist. Immer steht bei den Kabinettscheiben der Absender im Vordergrund. Die Selbstverherrlichung der Renaissance-Menschen durchbricht hier die Schranken gläubiger Einordnung und Gebundenheit. Oft ist der Namenszug des Spenders an auffälliger Stelle und in grossen Lettern ins Bild eingefügt. Meist dominiert dessen Wappen. Und wer etwas diskreter auftritt, lässt sich durch den Stadtheiligen oder Namenspatron ersetzen.



Wappenscheibe der Luzerner Familie Fleckenstein-Mutschlin

Eines der schönsten Beispiele der Wappenscheibenkunst ist die Scheibe der Luzerner Familie Fleckenstein-Mutschlin. Ihr dreistufiger Bildaufbau steht für zahlreiche andere Arbeiten: Zuvorderst die Wappenscheiben der Fleckenstein und Mutschlin, auf einem Schriftband deren Namen und die Jahreszahl der Stiftung. Dann die zentrale Stellung einnehmende Figur des heiligen Beatus, des Namenspatrons des Stifters. Der Eremit, der nach der Legende vom heiligen Petrus geweiht und als erster Glaubensbote nach Helvetien geschickt worden ist, erfuhr bis in die Reformationszeit grosse Verehrung. Er wird auf der Scheibe mit erhobenem Stock, im Kampf gegen den Drachen, gezeigt, der sich geduckt aus dem Staube macht. Ein Giebel-Rahmen mit Karyatiden- und Ornamentschmuck fasst das Ganze. Während bei mittelmässigeren Scheiben die drei Tiefenstufen kulissenartig addiert sind, gehen sie hier ineinander über. So verbindet sich beispielsweise die Helmzier über dem Fleckenstein-Wappen mit dem Dunkel der Beatus-Höhle. Eine männliche Figur über dem Mutschlin-Wappen kann sowohl als heraldisches Attribut wie auch als zwar etwas ungewöhnlich bekleideter Zuschauer bei der Drachenvertreibung betrachtet werden. Der Drache selbst dringt ins Giebelgebälk des Rahmens ein und wird dort optisches und inhaltliches Gegenüber der Madonna mit Kind. Was uns heute noch in besonderem Mass an den Kabinettscheiben anspricht, sind die fauvistisch-expressionistisch anmutenden Farbkontraste. Diese ergeben sich dadurch, dass die Scheiben auf vorgegebene Wappen abgestimmt werden mussten, die, wiederum meist signalartig, in den Hauptfarben koloriert sind.

Der vorliegende Band ist dank dem Mäzenatentum einer Lokalbank herausgekommen: Die Spar- und Leihkasse Oberfreiamt Muri feiert mit dieser Publikation ihr hundertjähriges Bestehen. Das Herzstück des Buches bilden grossformatige Farbabbildungen von 49 der 57 Kabinettscheiben und von Glasmalereien im Masswerk. Die erstaunlich leuchtkräftigen Reproduktionen werden dem Charakter des farbigen Glases aufs schönste gerecht. Die einleitenden, ohne wissenschaftlichen Ballast abgefassten Texte, die man mit Vergnügen zur Kenntnis nimmt, stammen vom Kunsthistoriker Bernhard Anderes und von P. Rubert Amschwand OSB. Jeder Bildtafel ist ausserdem auf der Gegenseite ein längerer Kommentar beigegeben, der die Scheibe erklärt, auf den Stifter und dessen Motive eingeht. *Peter Killer*

Bamber und Christina Gascoigne
DIE GROSSMOGULN
Glanz und Grösse mohammedanischer Fürsten in Indien
Callwey Verlag, München.
ca. Fr. 72.50

Wir haben schon vor zwei Jahren, anlässlich des Heftes «Das Indien der Grossmoguln», auf die englische Originalausgabe dieses ausgezeichneten Werkes hingewiesen und freuen uns, dass es nun auch in einer deutschen Fassung vorliegt.

Gascoignes «Grossmoguln» gehören zu den seltenen historischen Darstellungen, die sowohl wissenschaftlich zuverlässig als auch leicht und angenehm lesbar sind. Und zwar weist der Stil des Buches jene Mischung aus Sachlichkeit und leiser Ironie auf, die die Lektüre guter englischer Autoren so erfreulich macht.

Was das Thema betrifft, so kann man sich kein passionierenderes denken. Militärisches Genie und hohe Staatskunst, Glaubenseifer und Toleranz, Hang zu unerhörter Prachtentfaltung und Askese – die mannigfaltigsten und widersprüchlichsten Elemente halfen mit, ein Reich, das zu seiner Zeit an Macht und Glanz nicht seinesgleichen hatte, mit einer Handvoll Soldaten aus dem Nichts zu zaubern. Was aber die Mogul-Herrscher vor allem auszeichnete, war die Tatsache, dass sie samt und sonders musisch hochbegabt waren und so ihrer Grösse und ihrem fabelhaften Reichtum Denkmäler zu setzen vermochten, die der Ungunst der Zeit trotzten.

Das künstlerische Erbe der Grossmoguln wird in diesem Werk durch rund achtzig farbige und schwarzweisse Bildtafeln vor Augen geführt, die in den Text eingestreut sind und diesen auf vorbildliche Art illustrieren. Sie zeigen die berühmten Bauwerke von Fatehpur Sikri, Agra und Delhi, aber auch die weniger bekannten in Mandu, Chitor, Orchha, Lahore usf. Grösste Aufmerksamkeit wurde sodann der Mogul-Malerei gewidmet; sie wird in einer langen Reihe von Meisterwerken vorgeführt, die in den meisten Fällen Bezug auf das historische Geschehen und auf die Persönlichkeit der sechs grossen Mogul-Herrscher haben. *M. G.*

Kriwet
CAMPAIGN
Droste Verlag, Düsseldorf.
ca. Fr. 105.–

Anzuzeigen ist eine Polit-Revue, die Ferdinand Kriwet, Jahrgang 1942, inszeniert und auf drei Schallplatten sowie in einem Bildband samt Dokumentationsteil angerichtet hat. Am Beispiel des amerikanischen Wahlkampfes von 1972 versucht er, die

In Kürze

schillernde Rolle des Fernsehens im harten politischen Geschäft zu dekuvrieren. Eine Art Modellversuch.

Der Mixed-Media-Spezialist greift dabei nicht nur auf eigene einschlägige Erfahrungen zurück, sondern lässt sein im visuellen und akustischen Bereich collagiertes Material sich selbst kommentieren. Man muss allerdings mit US-Verhältnissen einigermassen vertraut sein, um neben den Reizen der aparten Mixtur die Widerhaken zu entdecken.

Nach des Künstlers Apollo-Bilder-Reader und dreibändigem Star-Lexikon ein weiterer trigonometrischer Punkt auf dem Kriwet-Weg, unsere Zeit – und ihre Auswüchse – im Bild zu analysieren. In seinen Essays ohne Worte setzt er geschickt die Waffen der Medien gegen sie ein. Preisfrage: Wer bemerkt, wie oft bereits Reflexe für Reflexionen gehalten werden? *Heinz Neidel*

Joaquim de Sousa-Leão
FRANS POST 1612–1680
A. L. van Gendt, Amsterdam.
Fr. 240.–

Der Maler Frans Post, Bruder des als Architekt des Haager Mauritshuis berühmteren Pieter Post, war lange Zeit eine Art Geheimtip bei Sammlern und Museumsleuten. In einem Tross von Wissenschaftlern und anderem Begleitpersonal reiste er in der Eroberungsexpedition des Johan Maurits von Nassau-Siegen, des «Brasilianers», 1636 nach Brasilien. Er hielt sich dort bis 1644 auf und malte brasilianische Landschaften, in der Regel mit irgendwelchen Gebäuden aus der älteren portugiesischen Kolonialarchitektur im Mittelgrund und mit Staffagefiguren. Nach seiner Rückkehr malte er diese Landschaften in Holland noch 25 Jahre lang weiter. In ihrer hart zeichnerischen Malweise und ihrem exotischen Charakter – fremdartige Tiere unter grossblättrigen Tropenbäumen als Vordergrundsstaffage – erinnerten die Bilder schon 1931 einen Autor an Henri Rousseau, den Zöllner, und diese Affinität zu einer modernen Vorliebe für naive, antiperfektionistische Malerei ist zweifellos die Ursache für Posts Erfolg in diesem Jahrhundert. Dieser Erfolg brachte eine für einen Maler seines Ranges erstaunliche Fülle von Büchern hervor, die allerdings zum grössten Teil von ein und demselben Autor stammen. Joaquim de Sousa-Leão, brasilianischer Diplomat und selbst wohl der grösste Post-Sammler, schrieb 1937 seine erste Studie mit einem Verzeichnis seiner in Brasilien nachweisbaren Werke. 1948 publizierte er sein zweites, in hiesigen Bibliotheken kaum vorhandenes Buch, eine Monographie mit Œuvrekatalog. 1962 erschien dann, verfasst von Erik Larsen, die wohl ausführlichste und am breitesten angelegte Monographie, die ebenfalls wieder einen Katalog aller Gemälde und Zeichnungen enthält. Zuletzt nun brachte der Amsterdamer Verlag Van Gendt in seiner Reihe von Monographien holländischer Maler des 17. Jahrhunderts ein weiteres Buch heraus, das dritte von Sousa-Leão, diesmal in Englisch, und das dritte mit einem Œuvrekatalog. Dieses Buch ist nach Aussage des Verfassers eine «revised edition» seines früheren Werkes von 1948. Ohne zu einem Vergleich der beiden Bücher in der Lage zu sein, muss man das wohl als eine sehr bescheidene Einstufung verstehen; denn so wie die mittlerweile angefallenen Forschungsergebnisse verarbeitet und kommentiert werden, liest es sich wie völlig neu geschrieben. Der knappe Text, 46 Seiten, erhebt sicherlich nicht den Anspruch, mit dem umfassenderen Werk von Larsen zu konkurrieren. Er bringt in zehn Kapiteln über Einzelaspekte Ergänzungen, neue Forschungen und neu gefundene Dokumente. Bei vielen Problemen wird auf Larsen verwiesen.

Den an Umfang grössten Teil des Buches, 105 Seiten, nimmt der neue Œuvrekatalog ein. Er erfasst 140 Gemälde und 63 Zeichnungen und enthält einige Korrekturen an Larsens zehn Jahre älterem Katalog sowie einige inzwischen bekanntgewordene Werke. Wie sehr das wissenschaftlich erfasste Œuvre Posts immer noch im Wachsen ist, zeigt sich auch darin, dass noch während der Drucklegung ein weiteres Bild auftauchte, das in einem Nachtrag aufgenommen wurde. Über die Berechtigung der Zuschreibungen ist ohne sehr detaillierte Studien nicht zu urteilen, da es im Wesen dieser Malerei liegt, die über sehr lange Zeit hinweg ein sehr eng begrenztes Thema ausbeutet, dass sie auch sehr starke Qualitätsschwankungen durchmacht. Was man vielleicht vermisst, ist eine Liste der falschen Zuschreibungen. Man erführe dann etwas darüber, wie umfangreich das Material drum herum ist – Kopien und Nachahmungen, die es von diesem heute so teuren Maler sicher auch schon in grosser Zahl gibt. Der Katalog ist sehr grosszügig illustriert. Fast alles ist abgebildet, über die Hälfte in halb- oder ganzseitigen Reproduktionen, der Rest kleinformatig neben den Texten. Leider ist die Qualität der schwarzweissen Reproduktionen nicht allzu gut, die wenigen eingestreuten Farbtafeln sind sogar ziemlich enttäuschend. Dem Programm der Reihe entsprechend ist dieses Buch in erster Linie ein Katalogwerk und daher auch vorwiegend danach zu beurteilen. *Lucius Grisebach*

Antonino Buttitta
LA PITTURA SU VETRO
IN SICILIA
Sellerio editore, Palermo. Fr. 110.–

Kenner und Liebhaber der Hinterglasmalerei seien mit Nachdruck auf diese wohlfundierte, prachtvoll illustrierte Veröffentlichung eines der ersten Folkloristen nicht nur Italiens hingewiesen. Das Thema betrifft die sizilianische *pittura su vetro* des 18. und 19. Jahrhunderts, eine ausschliesslich religiöse Kunst, die alt- und neutestamentliche Stoffe, sizilianische Lokalheilige und so Ausgefallenes wie die *Anime dei Corpi Decollati* behandelt. Der hochinteressante Text Buttittas wird durch Schwarzweiss-Illustrationen und nicht weniger als 118 grossformatige, ganz- und doppelseitige Tafeln in erstklassigem Farbdruck bebildert. *M. G.*

RECLAMS FILMFÜHRER
Von Dieter Krusche, Mitarbeit: Jürgen Labenski
Verlag Philipp Reclam jun., Stuttgart. Ca. Fr. 60.10

Die Reihe der Reclam-Führer ist um ein Nachschlagewerk über Filme bereichert worden, das zuerst einen historischen Abriss der Filmgeschichte nach Ländern gibt und im Hauptteil auf etwa 1000 einzelne Filme näher eingeht. Nach Angabe von Originaltitel, deutschem Titel, Entstehungsland und -jahr sowie Regisseur, Drehbuchautor, Kameramann und Hauptdarsteller wird jeweils der Inhalt kurz zusammengefasst, durch eine knapp gehaltene Interpretation ergänzt und vereinzelt mit einer Abbildung versehen.

Der Autor versucht, einen Überblick über das gesamte bisherige Filmschaffen zu geben, wobei die Auswahl, wie er selbst bemerkt, persönlich ausfallen muss. Selbstverständlich kommen vor allem die bekannten Filme zum Zug, und Werke, die nur von einem kleinen Liebhaberkreis geschätzt werden – wie etwa diejenigen von Pierre Etaix –, werden dabei nur selten erfasst.

In einem dritten Teil folgen Verzeichnisse der Filmtitel, Regisseure, Kameraleute und Buchautoren wie auch eine umfassende Bibliographie. *Barbara Gubler*

Zeitlos oder zeitgemäss?
Die Atmos ist beides.

Die Atmos lässt sich mit keiner anderen Uhr vergleichen. Nur sie «lebt von der Luft». Nur sie braucht, um sich aufzuziehen, nichts ausser einer kleinen Schwankung der Temperatur...

Aber so einzigartig ihre Technik, so verschiedenartig ist ihr Stil. Es gibt sie für Liebhaber klassischer Formen, es gibt sie für Freunde eines sehr modernen Designs.

Eines ist sicher:
Es gibt eine Atmos für Sie.





setzt Masstäbe

RAINER BRAMBACH + FRANK GEERK

Kneipenlieder

Mit Zeichnungen von Tomi Ungerer

Stern im Wein

Am Südhang sitzen
zwischen Reben am Nachmittag.
Im Glas zu Hause sein
wie die Weinbergschnecke in ihrem Haus.

Wie unsre Trunkenheit sicher
kommt auch der Abend;
die Dörfer verschwimmen im Wein,
Haltingen, Efringen, Isteiner Klotz.

Gläser sind da, sie zu halten,
Sterne sind da, sie zu fangen,
Stern im Wein, Stern im Wein,
wir besteigen den Grossen Wagen.



Kneipenlied im Schnee

Der Winter hängt am Wirtshausschild
mit Schnee und blanken Zapfen.
Dezembernebel senkt sich mild,
lass uns zum Wirtshaus stapfen!

Die Kälte beisst uns ins Gesicht,
die Füsse kalt, die Hände.
Wen heute nacht der Hafer sticht,
der hat vier warme Wände.

Das Windlicht wirft ein stilles Licht,
wir stapfen Schritt für Schritt.
Die Eule zeigt ihr Schneegesicht,
die Tannen stapfen mit.

Der Winter hängt am Wirtshausschild
mit Schnee und blankem Eis.
Dezembernebel senkt sich mild,
das Wirtshaus bleibt fern weiss in weiss.



Ansichtskarte an Herrn von…

So vornehm und getrunken und gegessen
haben wir nie wie einst in Baden-Baden.
Wir werden diese noble Geste nie vergessen,
ein homme de lettres hat uns eingeladen.

Er strahlte wie sein Tischtuch aus Damast,
die Gläser aus Kristall, der kalte Lüster.
Wir haben eine ganze Gans verprasst,
im Rücken Diener mit französischem Geflüster.

Und unser homme de lettres sagte ganz superb:
ich muss gestehn, ich bin Ästhetizist.
Wir leerten Glas um Glas Bordeaux und sagten derb:
uns hat ein Engel in den Hals gepisst. –

Wir grüssen Sie, Herr von… in Baden-Baden
und Ihren Keller, den wir noch nicht leergetrunken,
das schöne Damals, als wir mit Bordeaux geladen
uns lallend in die Nacht verstunken.

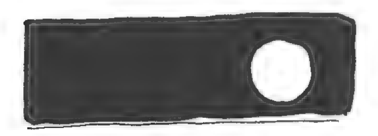


Bäumig

Heut abend fiel uns gar nichts auf,
was aufzuschreiben wäre.
Das Glas, der Tisch, der Stuhl, der Boden,
die bodenlose Leere.

Da geht die Tür auf, kommt ein Baum
mit Blättern dicht gesegnet,
mit Ästen, Wurzeln, starkem Stamm,
er sagte leis: es regnet.

Ein Baum an unserm Tisch,
das lohnt sich aufzuschreiben…
Ein Baum, der Wein statt Wasser will,
das lohnt sich aufzuschreiben!





Die von Tomi Ungerer illustrierten «Kneipenlieder» des Dichterteams Rainer Brambach & Frank Geerk erscheinen demnächst im Diogenes Verlag zum Preis von Fr. 14.80

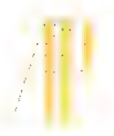
Höchste Perfektion – transparent gemacht.

Die Schönheit einer Uhr beginnt beim Werk – und nirgends
wird das deutlicher als bei den «Skelett»-Uhren von Audemars Piguet.
In ihrem Werk mit kunstvoll gearbeiteten, ziselierten
und damaszierten Bestandteilen ist die Zeit sichtbar gemacht.
Ein Meisterwerk der Präzision
ist hier zu einem edlen Schmuckstück geworden.
Audemars Piguet Uhren – für Liebhaber kostbarer Eleganz,
die den Zauber des Individuellen bewahrt hat.



Ref. 5214, 18 Kt. Gelbgold, extraflach, Krokodillederband, Fr. 6600.–

Audemars Piguet: makers of unique timepieces.



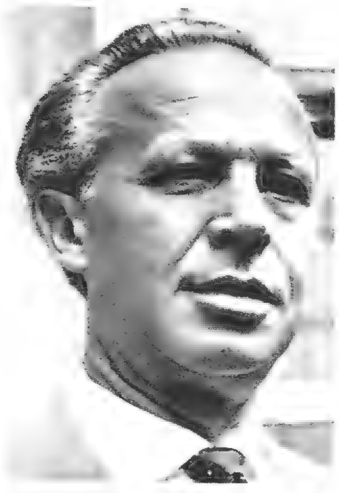
New York, Düsseldorf, Rom, Zürich, Paris, London, Tokio, Rio de Janeiro.

Die lange, fruchtbare Agonie

Zur Gesamtausgabe der Werke von Herbert Zand

Von Beat Brechbühl

«...Ich bin heute dreiundzwanzig Jahre alt, dazu Sohn eines Kleinbauern aus der Umgebung von Aussee, war also 1938 kaum in der Lage, die moderne Literatur kennenzulernen. Später war die



Herbert Zand

Orientierung bei der umfassenden Zensur ausgeschlossen, ausserdem schickte man mich, nachdem ich verschiedene Anerbieten abgelehnt hatte, als halbes Kind an die Ostfront. Im Januar 1945 kehrte ich, zum zweitenmal verwundet, mit durch einen Volltreffer zerrissenen Eingeweiden und zerfleischten Beinen, aber auch mit der Kenntnis einer gründlichen Todesangst zurück. Gleichzeitig zerbrach der ‹luftleere Raum› um uns herum. Nach einem Jahr der ‹Erholung› begann ich wieder zu schreiben, erst zögernd und ohne Sicherheit, ohne jegliche Hilfsmittel...»

Herbert Zand schrieb dies 1947 an Hermann Broch. Er konnte nicht wissen, dass diese Verletzungen ihn bis 1970 foltern und ihn zu einem qualvollen Tod führen und dass seine Literatur für immer gezeichnet sein würde. Er hatte die sinnleere Monstrosität des Krieges auf eine entscheidende Weise in einem Alter erfahren, in dem die existentielle Empfindungskraft am stärksten prägt. Er hatte die Massaker zwar überlebt, wurde aber als Krüppel in eine Welt entlassen, die scheinbar gesundete, sich neu aufbaute, zur Konsummaschinerie anwuchs und ihre Opfer liegenliess. Eine Gesellschaft, die zehn Jahre verpfuschtes und kaputtes Leben nicht bewältigen wollte und dazu auch nicht in der Lage war. Das Leben überwucherte die Schrecken, es trieb die Unversehrten weiter, die Gleichgültigen und Stärksten obenauf. Die Lädierten stiess es zurück in die Erinnerung und Reflexion und baute sie auf als neues Gewissen und als geistigen Hintergrund einer neuen Generation.

Wolfgang Borcherts Schmerzensschreie waren mitten im Kampf unterbrochen worden und hallten als Alptraum eines Toten durch die Nachkriegsjugend. Albert Camus enteilte in Ruhm und Intellektualität, er schien als Gewissen Europas fast zu offiziös, um hintergründige Wirkung zu erzielen. Zwischen diesen Polen befand sich Herbert Zand, und er hatte nach Camus' Tod noch zehn Jahre zu leben. Sein Werk scheint zwanzig Jahre zu spät zu erscheinen, um die Emotionen einer vom Krieg direkt betroffenen Generation zu erregen. Wäre der Bauernsohn aus dem Salzkammergut nicht so zurückhaltend gewesen, hätte er nicht dermassen an der Vermittelbarkeit einer in den Wahnsinn gestürzten Welt gezweifelt, hätte er auf dem Status des mystifizierbaren Schriftstellers gespielt, er würde heute als einer der wichtigsten österreichischen Autoren bezeichnet, und Elias Canettis Feststellung hätte früher zur Kenntnis genommen werden müssen:

«Herbert Zands Fragmente gehören zu den kostbarsten Vermächtnissen der österreichischen Literatur. Aus der Generation der Dichter, die durch den Krieg gezeichnet wurden, kenne ich keinen, der mich so tief ergriffen hätte. Von seinen jungen Jahren an trug er den Tod in sich, sah ihn und hielt ihm stand. Seine Worte sind von Schweigen genährt: es wird den Lärm, der uns mit Taubheit schlägt, überdauern.»

Zands erster erschienener Roman heisst bezeichnenderweise *Letzte Ausfahrt* und handelt von einer Gruppe Soldaten, die unter den unsinnigen Durchhalteparolen eines anonymen Machtapparates in verlustreichen Rückzugsgefechten verblutet. Was die handlungsreichen Kriegsbücher à la Remarque nicht oder nur am Rand streifen – da ist es in vollster Konzentration: hier liegt nicht ein Soldat im Schützengraben, der, wenn die Sache vorbei ist, Bücher schreibt. Hier zeichnet ein Mensch auf, mit allen Fasern seines Bewusstseins. Auch wenn er nur ein kleiner Soldat ist; er versteht die Schachzüge von oben bis in die persönlichen und psychischen Hintergründe. Zand legt die Ba-

nalität wie die Metaphysik des Krieges, seinen unentwirrbaren Machtreiz, den verborgenen oder offenen Sadismus des einzelnen und die Leidensfähigkeit des Menschen schlechthin vor. Die Gefühle stehen nicht als clichéhafte Schemata auf dem Papier, sondern werden aufgefächert bis in den äussersten Nerv:

«Unendliche Abwandlungsfähigkeit des menschlichen Schreis, der, wie die Musik, keiner Worte bedarf – er konnte herausgedreht werden wie der Span unter einem Spiralbohrer, aber er konnte auch abgehoben werden wie unter einem Hobel, er konnte stossförmig wie das Blut einer Arterie aus den Wunden schiessen – und er konnte kaum hörbar sein. Mit diesen unhörbaren Schreien war zu beginnen. In ihnen lag schon alles beschlossen...»

Oder:

«Aber der Handgranatenwerfer sagt: ‹Ihr werdet kein Licht mehr anzünden. In diesem Leben nicht. Dafür wollen wir sorgen.›

Und der Mann mit der Kerze sagte: ‹Ich weiss, warum du kein Licht willst. Weil du Angst hast.›»

«Was ist Angst? Ich habe drei Semester Rechtsgeschichte studiert. Aber als mir die Hunde ihre Beine in den Magen traten, da wusste ich, dass es um andere Dinge geht, vielleicht um Januarkälte und Julihitze, aber sicherlich nicht um den Lehrstoff der Universitäten. Die beiden Pole heissen nicht Recht oder Unrecht, sondern Angst und Triumph.»

«Roman der Eingekesselten» heisst der Untertitel dieses Buches; er könnte auch heissen: Wahrheit und Wirklichkeit. Wenn Angst und Triumph auch wieder mit Gewalt und Angst überwältigt werden, eine neue Heilslehre mit neuem Namen und alten Methoden, mit neuen Fahnen und den gewohnten Panzern die vernichtete Szenerie überrollt, bleibt der sterbenden Majakewa nichts anderes, als für den Bruchteil einer Sekunde mit unsäglicher Geringschätzung zu lächeln.

Wien wird gerne als Symbol von Morbidität gesehen und beschrieben. Zand, der lange Zeit in Wien lebte, hat sich dieses Phänomen nicht leicht gemacht. Der Roman *Erben des Feuers* beinhaltet den Amoklauf eines begabten jungen Mannes, der zur Rettung des väterlichen Geschäfts verheizt werden soll. In einem honorablen Aussenquartier Wiens häufen sich Mordanschläge, die allerdings nicht mit überbordendem Eifer verfolgt werden. Der Held wird schliesslich mehr durch private Initiative als durch die öffentliche Ordnungsmacht gestellt. Seine Flüchte nach vorn enden mit der sogenannten Rehabilitierung und einem persönlichen moralischen Chaos. Das Geschäft ist für einmal gerettet, die Wahrheit auf später – immer auf später – vertagt:

«Manfred Galland galt wieder als kommender Mann. Man gab ihm den Weg frei, vielleicht aus Angst vor ihm, vielleicht aus schlechtem Gewissen. Aber Recht war nicht geschehen, die Kluft blieb offen, und es war nicht abzusehen, wann das nächste Unheil sie noch weiter aufreissen würde. Manfred Galland schwieg... Galland war im luftleeren Raum zerstört worden, erstickt; Rosenthal rettete sich in die Ideologie. Und er selbst? War er noch fähig, einen Schritt weiterzugehen, einen jener Schritte, die zu gehen scheinbar das Leichteste vom Leichten war?...»

Wenn die *Erben des Feuers* auch nicht die quälende Präsenz der *Letzten Ausfahrt* hat und sich wesentlich leichter liest – die Aussage ist klar, und die effektive Nachkriegszeit mit ihren verwirrenden Sicherheitsversuchen angebrochen.

Herbert Zands gesammelte Erzählungen unter dem Titel *Demosthenes spricht gegen die Brandung* stehen unter dem Zeichen einer Erzählung: «Der Weg nach Hassi el emel». Ein Flugzeug stürzt in die Wüste ab, ein Mann überlebt. Das Thema dessen, der sich in scheinbar ausweglosen Situationen nicht aufgibt, ist nicht neu. Aber Zand gestaltet die Geschichte als eindringliche Mischung von Äusserlichkeiten und inneren Visionen. Wenn der Grundton nihilistisch genannt werden kann – Nihilismus ist für Zands Philosophie eine unerlaubte Simplifizierung: der Glaube an ethische Werte bleibt. Und deshalb wird Zand ein Autor bleiben, der sich schwierig einreihen lässt:

«Allein in der verlassenen Wüste, durfte er sich gehen lassen, wie er wollte. Er durfte laut aufschreien bei jedem Schritt. Niemand hörte das, niemand verspottete ihn... Ja, er ging jetzt geradezu darauf aus, dieser Welt eins zu pfeifen, denn jetzt musste dafür der richtige Augenblick gekommen sein, und er war dafür der richtige Mann. Er war jetzt so weit, dass ihm nichts mehr zustossen konnte, und jetzt sollte gepfiffen werden...»

Auch in den andern Erzählungen steht Zand meist als Autor an dem Punkt, wo ihm aus voller Verzweiflung nichts mehr zustossen kann. Er versucht Sachen und Personen zu entpersönlichen und ihnen damit Allgemeingültigkeit zu geben. Trotzdem werden die Menschen nicht zu auswechselbaren Typen, sondern behalten dank Zands Gespür für

Umgebung und seiner persönlichen Integrität ihren spezifischen Eigenwert. Die stilistischen Mittel beherrscht er so, dass weder in den Romanen noch in den Erzählungen das vor allem gedanklich Experimentelle nicht aufdringlich erscheint. Und immer wieder bricht die persönliche Erfahrung durch und stellt seine Versuche zur Entpersönlichung der literarischen Figuren in Frage:

«An allen Türen sind Fragezeichen. Ich habe selbst diese Fragezeichen an die Türen gemalt, früher einmal, in einem Anfall von Zorn habe ich Farbtopf und Pinsel genommen und habe diese Zeichen gemacht. An vielen Türen blättert die Farbe bereits wieder ab, und ich bin froh darüber. Ich werde nie wieder Zeichen an die Türen machen...

Man bleibt und richtet sich ein, so gut es geht. Einmal ist alles zu Ende. Aus ihren Augen bricht Angst. Sie müssen sich erst an das Ende gewöhnen. Man wird ihnen die Maschinenhallen zeigen. Der Tod ist kein Ende. Das Ende ist nicht der Tod. Man gewöhnt sich daran.»

Herbert Zand hielt nicht viel von der Veröffentlichung seiner Werke. Seine Sorgen wurden von der Sorge um andere aufgefressen. Seinem Freund Wolfgang Kraus ist es zu verdanken, dass eine sorgfältige und mit informativen Anmerkungen versehene Gesamtausgabe erscheinen konnte. Kraus hat das meiste hier Veröffentlichte im Nachlass gefunden und damit gerettet, was zu retten war. Denn kaum jemand wusste, dass Zand neben seiner Tätigkeit als Lektor, Radiomitarbeiter und Übersetzer (unter anderem von Henry Miller, den frühen französischen Avantgardisten, Lawrence Durell, Anaïs Nin) so viel Eigenes buchstäblich herumliegen hatte. Darunter befanden sich auch die Essays, Aufzeichnungen und Gedichte.

Die Essays – zusammengefasst unter dem Titel *Träume im Spiegel* – bezeugen eine hervorragende Beobachtungsgabe und perfekte Diktion. Die Gegenwart wird hier zu einem Spiegel, der nicht nur für den Tag gilt, sondern lange nachwirken wird. Interessieren werden besonders die Aufsätze über die «Erfolgreichen», «Müssen wir uns gegen das Glück wehren» und – herausgegriffen – «Versuche mit der neuen Wirklichkeit» und «Das Suchen nach der Authentizität». In letzteren geschieht eine vielleicht erst heute als richtig empfundene Übersicht über Ziele und Wirkung des *Nouveau Roman,* der eher durch sein Scheitern Kräfte für die heutige Literatur ausgelöst hat. In diesem Zusammenhang ist es aufschlussreich, Zands Essay mit dem Ernesto Sabatos («Wie Robbe-Grillet sich das so vorstellt», in *Sartre gegen Sartre,* Limes Verlag) zu vergleichen.

Zands Aufzeichnungen – unter dem Titel *Kerne des paradiesischen Apfels* – erhellen die nächste Umgebung des Autors: seine Freunde, seine unglückliche Verbindung mit dem Donau-Verlag, Aufsätze wie «Einsame Freiheit oder Landleben und Zivilisation», «Das erste Jahr», in denen er von seiner Jugend erzählt, die Probleme der Bauern der Gegend aufgreift und schliesslich eine treffende Analyse des bäuerlichen Lebens liefert, die heute noch zum grössten Teil gültig ist. Besonders in diesen Kurzstücken erfährt der Leser Hintergründe über das Verhältnis der Provinz zum «Wasserkopf» Wien, der unter anderem für die Schriftsteller und Künstler des Landes trotz allem bis heute unentbehrlich scheint.

Dann die Sorgen durch die unausweichliche Krankheit, die Zand nicht zu verdrängen, sondern aus-zuleben sucht. Dazu andauernde finanzielle Sorgen:

«Gelegenheiten zum Totlachen: Börseninhalt nachgezählt. Was wird morgen sein, was übermorgen... Nichts Neues im Druck: und das Alte nicht bezahlt. Versuche, der Verzweiflung Herr zu werden. Brüchige Stelle des Lebensstoffes. Halbe Befriedung.»

«Schneetreiben, Nässe. Fahrt zur Post setzt mich in Kenntnis eines Briefes vom Unterrichtsministerium, in dem 2500 Schilling für die Schreibmaschine bewilligt werden... Ich würde die Schreibmaschine schon dringend brauchen. Welcher Genuss, auf einer eigenen Maschine zu schreiben, die mir niemand wegnehmen kann...»

Auch wenn der Tod Herbert Zands ständiger naher Begleiter war – gejammert hat er nie. Er versuchte, diesen Tod gedanklich zu integrieren, ihn zu einem lebendigen Teil von sich selbst zu machen. In den Aufzeichnungen taucht immer wieder das Motiv des Todes auf:

«Haben in den Wiener Werkstätten Vorhänge gekauft... Wir haben starke Farben gewählt; sie sollen Impuls gegen den Tod sein.»

«Was für eine Jämmerlichkeit ist die Vorstellung eines totalen Auslöschens mit dem Tode. Vielleicht löscht das individuelle Leben aus, aber im Grunde geht alles weiter, ungeheuer, gross, grossartig, auf eine Weise, wie sie von keiner Religion erahnt und beschrieben wird.»

«Man müsste über alles schreiben: alles, was man sieht, aufnehmen in die beschriebene Welt. Alles retten. Die Schönheit,

die Sanftmut, den Schmerz der Welt...»

«Heute vor fünfundzwanzig Jahren habe ich meine erste Verwundung erlitten. Der Tag war so schön wie der heutige – und er hat sich positiv ausgewirkt. Möge das auch von dem heutigen gelten. Ich fühle mich positiv.»

In Zands Werk begegnet uns eine ungeheure geistige Kraft, die sich über alles breitet, was dem Menschen das Leben erschwert; und an Katastrophen hatte Zand beileibe keinen Mangel. Wenn alles zu misslingen drohte, schrieb er Gedichte. Über sie sind noch weniger theoretische Erklärungen abzugeben als über seine Prosa-Arbeiten; man muss sie lesen. Wie sein letztes Gedicht, geschrieben drei Tage vor seinem Tod:

Ich nehme Abschied

Ich nehme Abschied von
den Strohhalmen, die ich
am Wegrand aufgelesen habe,
denn ich habe nicht mehr lange zu leben,
und auch das Stroh nicht,
von Menschenhand geschnittener Halm,
der Birnbaum und der Brunnen vorm Bauernhaus,
die Katzen nicht, die von Mähmaschinen zerfetzt
auf den Feldern liegen,
die Spinnen, die in den alten Scheunen verdorren
in Mittagsglut, die alten Holzrechen
in versiegenden Flüssen,
der Roggengeruch in verfallenden Mühlen.
Ich bin nur gekommen, um alles dies nochmals zu sehn,
davon zu sprechen auch, da doch niemand mehr spricht
vom Schönen wie vom Schrecklichen
und etwas Neues anhebt in unseren Köpfen,
das aber Welten freisetzt
von Bildern, die gebunden waren,
verborgen in Winkeln. Jetzt, da es nicht mehr
festgehalten wird in schwieligen Händen,
nicht mehr verdeckt von den Füssen, die darauf
standen, jetzt wird vieles sichtbar werden,
aber schnell auch vergehn, wenn niemand
es festhält.

Bibliographie:
Die sechsbändige Werkausgabe im Europa-Verlag Wien, München, Zürich, herausgegeben von Wolfgang Kraus:
Letzte Ausfahrt,
Roman der Eingekesselten
Kerne des paradiesischen Apfels,
Aufzeichnungen
Erben des Feuers, Roman
Träume im Spiegel, Essays
Demosthenes spricht gegen die Brandung, Erzählungen
Aus zerschossenem Sonnengeflecht, Gedichte

DAS PHOTOBUCH

R. J. DOHERTY

Sozialdokumentarische Photographie in den USA

Bibliothek der Photographie Bucher Verlag, Luzern. Fr. 23.–

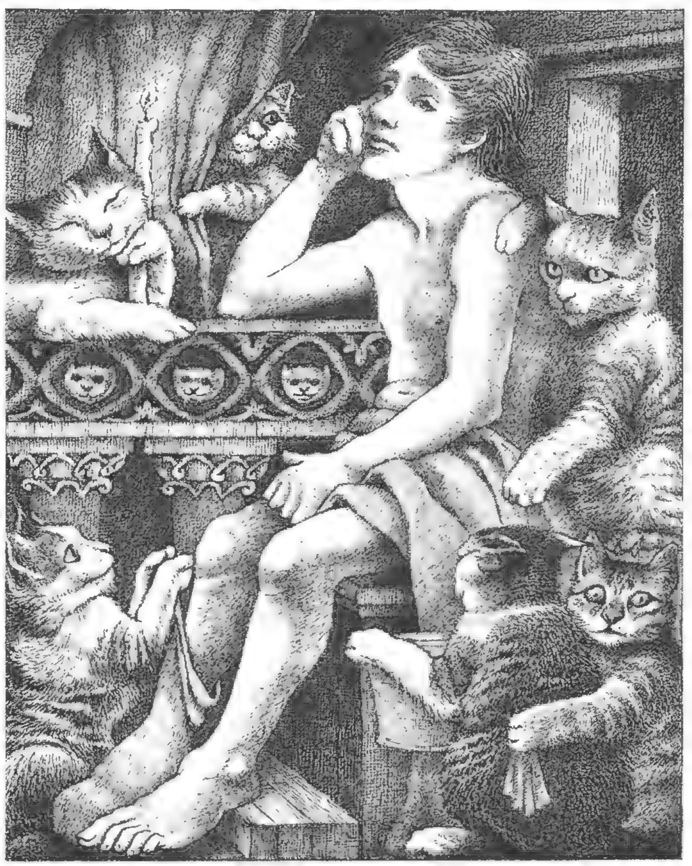
Dieser neueste Band der Reihe «Bibliothek der Photographie» enthält klug ausgewählte und zusammengestellte Anthologien aus den Gesamtwerken der Photographen Jacob A. Riis (1849–1914) und Lewis W. Hine (1874–1940) und eine Auswahl aus der für die Farm Security Administration (FSA) in den dreissiger Jahren ausgeführten Gemeinschaftsarbeit, an der unter anderen Dorothea Lange, Walker Evans, Carl Mydans und Paul Carter beteiligt waren.

Jacob A. Riis, von Haus aus Journalist, befasste sich vornehmlich mit den erbärmlichen Lebensbedingungen des aus Osteuropa und Italien eingewanderten New-Yorker Proletariats; das Hauptanliegen des Lehrers und nachmaligen Berufsphotographen Lewis W. Hine war die skandalöse Ausnützung der Kinder- und Heimarbeiter in North Carolina, Georgia, Pennsylvania usf.; das grossgeplante, von Roy E. Stryker angeregte Unternehmen FSA betraf in erster Linie die Farmarbeiter und Kleinbauern, aber auch Bergleute und andere Opfer der grossen Wirtschaftskrise. Die hier gezeigten Aufnahmen sind von hohem dokumentarischem Wert und darüber hinaus Meisterleistungen der Photographie, die dem Besten, das die gleichzeitigen ästhetisierenden Richtungen hervorbrachten, nicht nachstehen. – Diese Neuerscheinung beweist wiederum den hohen Stand und die Nützlichkeit der «Bibliothek der Photographie», von der bis jetzt fünf Bände vorliegen. *m.g.*

Der arme Müllerbursch und das Kätzchen

Ein Märchen der Brüder Grimm
mit einer Zeichnung von Maurice Sendak

In einer Mühle lebte ein alter Müller, der hatte weder Frau noch Kinder, und drei Müllerburschen dienten bei ihm. Wie sie nun etliche Jahre bei ihm gewesen waren, sagte er eines Tags zu ihnen «ich bin alt, und will mich hinter den Ofen setzen: zieht aus, und wer mir das beste Pferd nach Haus bringt, dem will ich die Mühle geben, und er soll mich dafür bis an meinen Tod verpflegen.» Der dritte von den Burschen war aber der Kleinknecht, der ward von den andern für albern gehalten, dem gönnten sie die Mühle nicht; und er wollte sie hernach nicht einmal. Da zogen alle drei mit einander aus, und wie sie vor das Dorf kamen, sagten die zwei zu dem albernen Hans «du kannst nur hier bleiben, du kriegst dein Lebtag keinen Gaul.» Hans aber gieng doch mit, und als es Nacht war, kamen sie an eine Höhle, da hinein legten sie sich schlafen. Die zwei Klugen warteten bis Hans eingeschlafen war, das stiegen sie auf, machten sich fort und liessen Hänschen liegen, und meintens recht fein gemacht zu haben; ja, es wird euch doch nicht gut gehen! Wie nun die Sonne kam, und Hans aufwachte, lag er in einer tiefen Höhle: er guckte sich überall um und rief «ach Gott, wo bin ich!» Da erhob er sich und krappelte die Höhle hinauf, gieng in den Wald und dachte «ich bin hier ganz allein und verlassen, wie soll ich nun zu einem Pferd kommen!» Indem er so in Gedanken dahin gieng, begegnete ihm ein kleines buntes Kätzchen, das sprach ganz freundlich «Hans, wo willst du hin!» «Ach, du kannst mir doch nicht helfen.» «Was dein Begehren ist, weiss ich wohl,» sprach das Kätzchen, «du willst einen hübschen Gaul haben. Komm mit mir und sei sieben Jahre lang mein treuer Knecht, so will ich dir einen geben, schöner als zu dein Lebtag einen gesehen hast.» «Nun das ist eine wunderliche Katze,» dachte Hans, «aber sehen will ich doch ob das wahr ist was sie sagt.» Da nahm sie ihn mit in ihr verwünschtes Schlösschen und hatte da lauter Kätzchen, die ihr dienten: die sprangen flink die Treppe auf und ab, waren lustig und guter Dinge. Abends, als sie sich zu Tisch setzten, mussten drei Musik



Eins zog ihm die Schuhe aus, eins die Strümpfe

machen: eins strich den Bass, das andere die Geige, das dritte setzte die Trompete an und blies die Backen auf so sehr es nur konnte. Als sie gegessen hatten, wurde der Tisch weggetragen, und die Katze sagte «nun komm, Hans, und tanze mit mir.» «Nein», antwortete er, «mit einer Miezekatze tanze ich nicht, das habe ich noch niemals gethan.» «So bringt ihn ins Bett sagte sie zu den Kätzchen. Da leuchtete ihm eins in seine Schlafkammer, eins zog ihm die Schuhe aus, eins die Strümpfe und zuletzt blies eins das Licht aus. Am andern Morgen kamen sie wieder und halfen ihm aus dem Bett: eins zog ihm die Strümpfe an, eins band ihm die Strumpfbänder, eins holte die Schuhe, eins wusch ihn und eins trocknete ihm mit dem Schwanz das Gesicht ab. «Das thut recht sanft» sagte Hans. Er musste aber auch der Katze dienen und alle Tage Holz klein machen; dazu kriegte er eine Axt von Silber, und die Keile und Säge von Silber, und der Schläger war von Kupfer. Nun, da machte ers klein, blieb da im Haus, hatte sein gutes Essen und Trinken, sah aber niemand als die bunte Katze und ihr Gesinde. Einmal sagte sie zu ihm «geh hin und mähe meine Wiese, und mache das Gras trocken,» und gab ihm von Silber eine Sense und von Gold einen Wetzstein, hiess ihn aber auch alles wieder richtig abzuliefern. Da gieng Hans hin und that was ihm geheissen war; nach vollbrachter Arbeit trug er Sense, Wetzstein und Heu nach Haus, und fragte ob sie ihm noch nicht seinen Lohn geben wollte. «Nein,» sagte die Katze, «du sollst mir erst noch einerlei thun, da ist Bauholz von Silber, Zimmeraxt, Winkeleisen und was nöthig ist, alles von Silber, daraus baue mir erst ein kleines Häuschen.» Da baute Hans das Häuschen fertig und sagte er hätte nun alles gethan, und hätte noch kein Pferd. Doch waren ihm die sieben Jahre herumgegangen wie ein halbes. Fragte die Katze ob er ihre Pferde sehen wollte? «Ja» sagte Hans. Da machte sie ihm das Häuschen auf, und weil sie die Thüre so aufmacht, da stehen zwölf Pferde, ach, die waren gewesen ganz stolz, die hatten geblänkt und gespiegelt, dass sich sein Herz im Leibe darüber freute. Nun gab sie ihm zu essen und zu trinken und sprach «geh heim, dein Pferd geb ich dir nicht mit: in drei Tagen aber komm ich und bringe dirs nach.» Also machte Hans sich auf, und sie zeigte ihm den Weg zur Mühle. Sie hatte ihm aber nicht einmal ein neues Kleid gegeben, sondern er musste sein altes lumpiges Kittelchen behalten, das er mitgebracht hatte, und das ihm in den sieben Jahren überall zu kurz geworden war. Wie er nun heim kam, so waren die beiden andern Müllerburschen auch wieder da: jeder hatte zwar sein Pferd mitgebracht, aber des einen seins war blind, des andern seins lahm. Sie fragten «Hans, wo hast du dein Pferd?» «In drei Tagen wirds nachkommen.» Da lachten sie und sagten «ja du Hans, wo willst du ein Pferd herkriegen, das wird was rechtes sein!» Hans gieng in die Stube, der Müller sagte aber er sollte nicht an den Tisch kommen, er wäre so zerrissen und zerlumpt, man müsste sich schämen, wenn jemand herein käme. Da gaben sie ihm ein bischen Essen hinaus, und wie sie Abends schlafen giengen, wollten ihm die zwei andern kein Bett geben, und er musste endlich ins Gänseställchen kriechen und sich auf ein wenig hartes Stroh legen. Am Morgen, wie er aufwacht, sind schon die drei Tage herum, und es kommt eine Kutsche mit sechs Pferden, ei, die glänzten, dass es schön war, und ein Bedienter, der brachte noch ein siebentes, das war für den armen Müllerbursch. Aus der Kutsche aber stieg eine prächtige Königstochter und gieng in die Mühle hinein, und die Königstochter war das kleine bunte Kätzchen, dem der arme Hans sieben Jahr gedient hatte. Sie fragte den Müller wo der Mahlbursch, der Kleinknecht wäre? Da sagte der Müller «den können wir nicht in die Mühle nehmen, der ist so verrissen und liegt im Gänsestall.» Da sagte die Königstochter sie sollten ihn gleich holen. Also holten sie ihn heraus, und er musste sein Kittelchen zusammenpacken, um sich zu bedecken. Da schnallte der Bediente prächtige Kleider aus, und musste ihn waschen und anziehen, und wie er fertig war, konnte kein König schöner aussehen. Danach verlangte die Jungfrau die Pferde zu sehen, welche die andern Mahlburschen mitgebracht hatten, eins war blind, das andere lahm. Da liess sie den Bedienten das siebente Pferd bringen: wie der Müller das sah, sprach er so eins wär ihm noch nicht auf den Hof gekommen; «und das ist für den dritten Mahlbursch» sagte sie. «Da muss er die Mühle haben» sagte der Müller, die Königstochter aber sprach da wäre das Pferd, er sollte seine Mühle auch behalten: und nimmt ihren treuen Hans und setzt ihn in die Kutsche und fährt mit ihm fort. Sie fahren zuerst nach dem kleinen Häuschen, das er mit dem silbernen Werkzeug gebaut hat, da ist es ein grosses Schloss, und ist alles darin von Silber und Gold; und da hat sie ihn geheirathet, und war er reich, so reich, dass er für sein Lebtag genug hatte. Darum soll keiner sagen dass wer albern ist deshalb nichts rechtes werden könne.

* * *

Wir entnehmen Text und Illustration dieses Beitrages den *«Märchen der Brüder Grimm»*, die demnächst in der Reihe «Club der Bibliomanen» des Diogenes Verlages in zwei Bänden erscheinen werden. Das Werk enthält 27 Märchen, von denen jedes mit einer ganzseitigen Zeichnung von *Maurice Sendak* illustriert ist. Als Textvorlage diente die Ausgabe von 1857, deren Orthographie respektiert wurde.

Die Red.

ZUM JULI-HEFT

Im «du» Juli 1974 wurde versehentlich unterlassen, die Photographen des Beitrages *Das kleinste Museum der Welt* zu erwähnen. Die Gesamtansicht stammt von Bernhard Giger, Bern, die übrigen Aufnahmen sind von Jürg Walther, Bern.

ZU DIESEM HEFT

Neue Eisenplastiken von Oscar Wiggli

Für den «frühen» Wiggli siehe die Aufsätze von Florens Deuchler in «du», August 1959 und WERK, Oktober 1961. Unter den zahlreichen Ausstellungskatalogen mit reichem Bildmaterial und substanziellen Einführungen seien genannt: Oscar Wiggli, Städtische Kunstgalerie Bochum. Bochum 1968 (Einführung Manuel Gasser) – Oscar Wiggli: Eisenplastiken, Gimpel + Hanover Galerie Zürich. Zürich 1969 (Einführung Paul Hofer) – Oscar Wiggli: Skulpturen, Zeichnungen, Radierungen, Kunsthalle Bern. Bern 1972 (Einführung Carlo Huber) – Ergänzende Bilddokumentation im Katalog der Galerie Schindler, Bern. Bern 1974 – Einen guten Eindruck von Wigglis Atelier in Muriaux vermittelt der Katalog der Galerie Medici, Solothurn. Solothurn 1973.

Botticelli Bildnachweis

S. 51 Beide Aufnahmen Prado, Madrid
S. 52 Oben: Prado, Madrid
S. 52 Unten: Christie's, London
S. 54 Fratelli Alinari, Florenz
S. 56 Unten: Isabella Stewart Gardner Museum, Boston
S. 58 Beide Aufnahmen National Gallery, London
S. 60 Oben: Metropolitan Museum of Art, New York
S. 60 Unten: Gerhard Reinhold, Leipzig-Mölkau


ROSE BERTIN
Der Inbegriff exquisiter Eleganz, Klasse, Qualität!
Damenhaft gepflegt aussehen – rund um die Uhr? «Rose Bertin»-Modelle verwirklichen diesen Wunsch! Zum Beispiel mit dem abgebildeten, ganz gefütterten Kleid aus reiner Schurwolle, das Sie mit einer kostenlosen Auswahlsendung unverbindlich zur Anprobe zu sich nach Hause bestellen können. So können Sie sich überzeugen, dass Sie mit diesem Kleid ein vornehm zurückhaltendes Passe-partout-Modell und ein Kl voll herbstlichen Charmes haben werden.
Übrigens können Sie nicht nur dieses Modell ohne jegliche Verpflichtung bei sich daheim anprobieren, sondern auch die vielen, vielen verschiedenen Artik unseres aktuellen Modekatalogs, unserer grossen Kollektion
Exklusivität Charles Veillon
400 280 grün/écru/beige
400 281 braun/écru/grau
Grössen 38–46
In 30 Tagen Fr. 269.–
Charles Veillon Lausanne
Das spezialisierte Auswahl-Versandhaus für gepflegte Damen-, Herren-, Kinderbekleidung, Wäsche und Schuhe
Tel. Bestellungen: (021) 892751
Automat. Registrierung Tag und Nacht: ∅ (021) 89 27 41
Eine Karte oder ein Telefonanruf genügt, um unseren neuen Herbst/Winter-Katalog oder eine Auswahlsendung zu erhalten.



Bauigeschäft Hopp
Vacheron Constantin:
eine Art des Uhrenschaffens,
die sich mit keiner andern
vergleichen lässt
Der Wert einer Vacheron Constantin hängt kaum von ihrem Goldgewicht und den eingefügten Steinen ab. Das Wesentliche liegt anderswo.
Denn bei Vacheron Constantin gibt es eine Art — eine Kunst — eine Uhr «einzukleiden», ein Gehäuse, ein Armband, ein Zifferblatt zu kreieren, Diamanten, Smaragde Perlen auszuwählen, einige Dutzend Gramm Gold zu ziselieren, welche niemand anderm eigen ist.
Die Uhrmacher, Goldschmiede und Juweliere bei Vacheron Constantin wenden dafür mehr Erfahrung, mehr Sorgfalt, mehr Geduld, mehr Mühe und mehr Zeit auf als irgend jemand anders.
Das ist es, worauf es ankommt, etwas, was keine Waage anzuzeigen imstande ist.
VACHERON
CONSTANTIN
In Genf seit 1755
Offizielle Vertretung
MEISTER UHREN
Bahnhofstrasse dreiunddreissig/Ecke St. Peterstrasse
8001 Zürich — Telefon 01/27 19 33
Exklusive Uhren bei MEISTER für Menschen,
die das Besondere lieben und sich nur
mit dem Vollkommenen zufrieden geben.